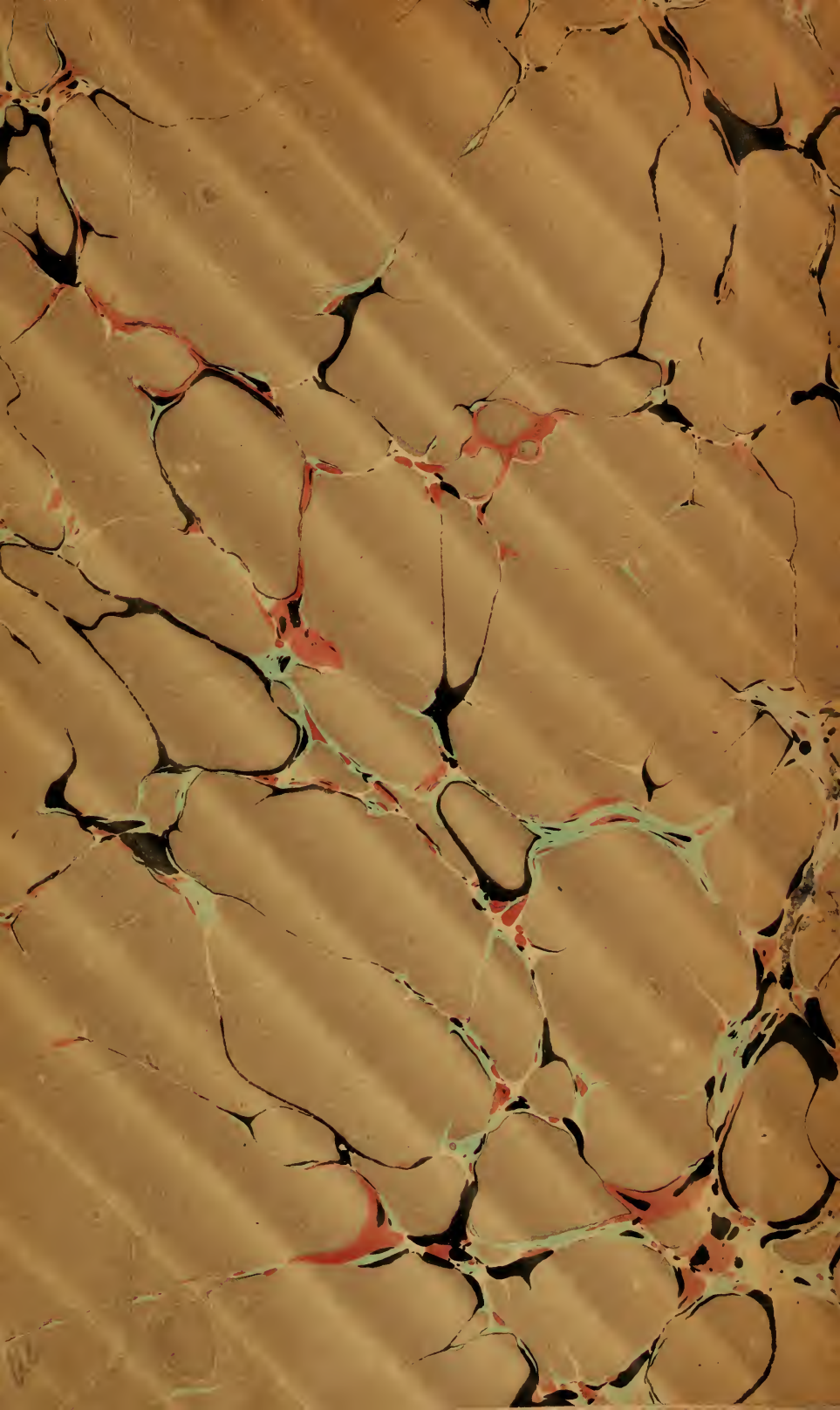
HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



186

12-

RICHARD WAGNER

D'APRÈS LUI-MÊME

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/richardwagnerdap1893nouf

ML
410
.W1
N88
Vol. 2

GEORGES NOUFFLARD

RICHARD WAGNER

D'APRÈS LUI-MÊME

II

L'ÉLABORATION DU GRAND ŒUVRE D'ART

Art et Révolution — L'Œuvre d'Art de l'Avenir
Wieland le Forgeron — Opéra et Drame
L'Anneau du Nibelung — Tristan — Parsifal

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, Rue de Seine

FLORENCE
LŒSCHER ET SEEBER
20, Rue Tornabuoni
(TURIN-ROME)

1893

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

PREMIÈRE PARTIE

WAGNER ET LA RÉVOLUTION

PREMIÈRES ASSISES DU *GRAND ŒUVRE D'ART*

I

LA PREMIÈRE ESQUISSE DRAMATIQUE DES *NIBELUNGEN*

Plan recommandé par Liszt pour conquérir à Paris gloire et fortune. — **La première esquisse des « Nibelungen »**. — Importance artistique de Siegfried. — Les études historiques de Wagner : L'*Histoire d'après la Légende*. Le mythe d'Œdipe. — Signification du poème des *Nibelungen*. — L'*Essence des Religions* de Feuerbach. — Le drame des *Nibelungen* et la révolution. — Ce qui restait à faire pour achever la préparation de l'*Anneau du Nibelung*.

En prenant part au mouvement insurrectionnel de Dresde, non seulement Wagner avait perdu la place de chef d'orchestre qui le faisait vivre, mais il avait rendu impossible, pour un certain temps, la représentation de ses opéras en Allemagne. Que faire maintenant pour renouer le fil brisé de sa vie d'homme et d'artiste ? Liszt lui conseilla d'aller à Paris qui, dans ce temps-là, *faisait* toutes les réputations musicales. Et, persuadé que, pour peu qu'il

le voulût, Wagner y trouverait gloire et fortune, voici le plan qu'il lui traça :

D'abord, comme on n'arrive à rien sans protections, commencer par faire sa cour à Jules Janin, le critique alors en vogue, puis à Roger et à Mme Viardot, qui venaient de conquérir, par leur grand succès dans le *Prophète*, une position importante à l'Opéra (1). Surtout réclamer le patronage de Meyerbeer (2) qui, jadis, avait protégé Wagner et semblait disposé à le faire passer pour son disciple (3). Ensuite, grâce à l'appui de ces différents personnages, faire représenter *Rienzi* et écrire immédiatement un nouvel ouvrage pour Paris,

---

(1) Mme Viardot avait été choisie par Meyerbeer pour interpréter Fidès. Elle fut la vie et l'âme du *Prophète* qui lui dut au moins la moitié de son succès. Roger avait été choisi également par Meyerbeer pour tenir le rôle de Jean, et il s'y distingua à la fois comme chanteur et comme acteur. Wagner convint lui-même, quelques années plus tard, qu'il ne connaissait pas d'artiste plus apte à représenter Tannhæuser.

(2) C'est du moins ce qui semble ressortir d'un passage de la lettre de Wagner à Liszt, écrite le 5 juin 1849. (Voir *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt.*) Breitkopf und Hærtel. Leipzig. T. I, p. 21.

(3) « Au théâtre royal allemand de notre capitale, est-il dit « dans une correspondance de Dresde publiée dans les *Débats* du « 19 octobre 1845, on travaille activement à la mise en scène « d'un opéra en cinq actes (*sic*) ayant pour titre *Tannhæuser* et « dont la musique est de M. Robert (*sic*) Wagner, élève de l'illustre « Meyerbeer. » Puis dans une lettre du 30 octobre : « Cette nouvelle « œuvre de M. Wagener (*sic*) a été accueillie par notre public avec « le plus grand enthousiasme. L'auteur a été appelé sur la scène « après chaque acte, et lorsque le spectacle a été fini, tous les « membres de l'orchestre et plus de deux cents jeunes gens se « sont rendus processionnellement, chacun muni d'un flambeau, à « la maison où demeure M. Wagener (*sic*) et ils ont exécuté sous « les croisées de ce jeune compositeur une sérénade composée de « morceaux choisis dans ses ouvrages et dans ceux de M. Meyer-

« en s'associant étroitement avec MM. Vaez et A. Royer (1) qui, affirmait Liszt, connaissent parfaitement toutes les ficelles de la réussite (2) ». A la condition que Wagner retouchât *Rienzi* de façon à alléger le rôle du ténor, trop lourd pour Roger, et qu'il « y introduisît un élément un peu reposant, ne fût-ce que par la machinerie et le ballet », Liszt ne doutait pas d'un succès énorme qui se répercuterait dans toute l'Allemagne et peut-être même en Italie, car (3), disait-il, « il faut à l'Europe un opéra qui soit pour la nouvelle période révolutionnaire ce que la *Muette* a été pour la révolution de Juillet, et *Rienzi* est conçu et écrit dans ces conditions-là. » Tout au moins Wagner aurait conquis ses droits d'entrée au Grand Opéra, et le nouvel ouvrage, écrit avec MM. Vaez et A. Royer, pourrait voir le feu de la rampe dès l'année suivante.

Assurément, voilà des projets brillants ! Mais révèlent-ils une connaissance réelle de la situation que Wagner allait trouver à Paris ? Meyerbeer avait donné des lettres de recommandation à l'auteur de *Rienzi*, naguère, quand celui-ci n'était qu'un débutant sans conséquence. Il avait pu le signaler

---

« beer. » Sans doute un ami de Wagner eût su qu'il ne s'appelait pas Robert et que *Tannhæuser* n'a que trois actes. On est donc conduit à attribuer l'insertion de ces correspondances au désir qu'avait Meyerbeer de faire croire que, malgré le dédain de Mendelssohn, de Marschner, de Spohr et de Schumann, il faisait école en Allemagne.

(1) M. Vaez et A. Royer étaient auteurs du *libretto* de la *Favorite* et traducteurs de plusieurs opéras de Donizetti, Verdi et Rossini.

(2) *B. Wagner Liszt.* T. II, p. 294-295.

(3) *Ibid.*

comme son disciple, aussi longtemps que *Tannhæuser* ne semblait pas devoir franchir les portes du théâtre de Dresde. Mais quand on donna *Rienzi* à Berlin, il quitta brusquement cette ville (1), bien qu'il y fût alors chef d'orchestre à l'Opéra, et Wagner ayant cherché à remonter jusqu'aux origines de l'hostilité violente que la presse lui témoignait, crut reconnaître l'influence de ce qu'on appelait en Allemagne le *bureau* de Meyerbeer (2). Maintenant qu'il venait chercher fortune à Paris même, y avait-il donc le plus léger espoir que l'auteur du *Prophète* l'appuyât sérieusement ? Et sans le concours réellement actif de cet homme puissant, Wagner avait-il la moindre chance de faire seulement accepter *Rienzi* à l'Opéra ? On peut se le demander. Mais ce qui est certain, c'est que les beaux plans de Liszt, montrent que, dans ce temps-là, l'excellent homme ne connaissait encore Wagner que d'une façon toute superficielle. S'il eût réellement compris le long développement dont le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhæuser* et *Lohengrin* marquent les progressives étapes,

---

(1) « Il est difficile que *Rienzi* se maintienne longtemps à « notre répertoire, écrivait-on de Berlin à la *Neue Zeitschrift für* « *Musik* (octobre 1847), car la critique a entrepris une violente « campagne contre cet ouvrage, l'intendance n'est guère favorable « au compositeur, le roi, sur l'ordre de qui l'opéra a été monté, « ne l'a pas encore vu, et Meyerbeer est parti en grande hâte. » *N. Oesterlein Katalog einer R. Wagner Bibliothek.* Breitkopf und Hærtel. Leipzig. T. II, p. 110.

(2) Voir l'article de M. Danreuther. *Dictionary of Music and Musician edited by Grove.* T. III, p. 358.

s'il eût pu soupçonner l'extrême importance qu'avait déjà pour Wagner le poème des *Nibelungen*, il eût compris combien il était impossible que le maître fît autre chose que conduire à maturité une œuvre où avait passé tout ce qu'il pensait et voulait, en un mot toute sa vie et tout son être. Voilà un point capital, et qui doit être établi dès à présent, car autrement la conduite de Wagner, pendant la période qui s'ouvre devant nous, serait incompréhensible. Il est donc indispensable que, rappelant et complétant ce que nous avons déjà dit des *Nibelungen*, nous montrions, avant de poursuivre notre récit, tout ce qu'était pour Wagner, dès 1849, cette ébauche dramatique.

En premier lieu considérons Siegfried, qui restera, jusqu'en 1851, l'unique héros du grand poème. — Pour tout dire de suite, l'évocation d'un tel personnage n'était rien de moins que le résultat de tous les efforts de l'artiste, depuis que l'idée d'un drame Beethovénien avait commencé à le hanter, la base vivante qui, seule, devait rendre possible une œuvre semblable. Rappelez-vous, en effet, la condition à laquelle Wagner en subordonnait expressément la réalisation en 1840, dans le petit écrit où il nous en a donné la première formule (1). C'était la découverte

(1) « Certes, avant d'atteindre au but il faudra se heurter contre bien des obstacles, écrivait-il en 1841. Pour faire chanter il faut des paroles. Qui serait donc capable de concevoir, avec des mots le poème pouvant être le fondement d'une telle réunion de tous les

d'un héros tel, que pantomime et musique fussent ses modes d'expression les plus naturels, et que son langage, prenant par conséquent de lui-même une belle forme rythmique, tendît nécessairement à se résoudre en mélodie. — En ceci, Wagner obéissait à l'instinct le plus sûr. *Artiste*, il ne pouvait pas créer une nouvelle forme d'art, directement, par un simple effort du cerveau ; pour accomplir l'union parfaite de la musique et de la poésie, il fallait concevoir d'abord un sujet poétique, qui la commandât. Or voilà qui n'était pas facile, car le *poète* se trouvait à son tour à l'égard du monde environnant, dans la même situation où, relativement à lui, était l'*artiste*. Il eût fallu que le public auquel son drame était destiné, et les acteurs qui devaient l'incarner, pussent au moins lui en suggérer l'idée. Et comment cela était-il possible en une société qui, reposant presque uniquement sur des notions abstraites, a pour organe naturel la prose la moins rythmique, la moins sonore qu'on puisse imaginer et n'avait à offrir au dramatiste musicien que ces automates aux mouvements mécaniques, et au chant inarticulé, qui sont les héros de l'Opéra. Aussi, les trois ouvrages écrits depuis lors, ne sont aucunement la réalisation du rêve entrevu, mais seulement des tentatives faites pour en approcher. Ils représentent la poétique Odyssée de l'artiste, cherchant tantôt

éléments. » (T. I, p. 134.) J'ai cru pouvoir préciser, d'après Wagner lui-même, ces paroles encore assez vagues.

dans les sphères supérieures, tantôt dans la réalité, la source vive qui lui manquait, et finalement la découvrant.

Le Hollandais, Tannhæuser, Lohengrin ne vivent en effet que du désir dont le maître était lui-même possédé. Et Senta, Elisabeth, qui se sentent si incapables de combler les vœux de leur amant qu'elles n'aspirent qu'à mourir pour lui, que sont-elles, sinon l'image vague, presque exclusivement musicale (1) de la délivrance telle que l'*artiste* se la représentait, alors qu'il la pressentait sans pouvoir la comprendre ? Mais avec Elsa, qui est le véritable couronnement de cette première trilogie de Wagner, il en est tout autrement. En elle, pour la première fois, le maître découvrit autre chose que lui-même, autre chose que la projection de ses propres

(1) Pour Senta la chose semble littéralement exacte. « Je vou-« lais composer toute une *Symphonie de Faust*, écrivait Wagner « à Liszt. Le premier morceau (que j'ai fait exécuter sous le nom « d'ouverture) était précisément Faust dans l'isolement. Le *fémi-« nin* flotte devant lui, comme une *image* de l'objet de ses désirs, « non pas dans sa divine réalité ; et c'est justement cette *image* « insuffisante qu'il déchire désespérément. Dans le second morceau, « devait *apparaître* Marguerite, la femme. J'avais déjà trouvé le « thème — mais *ce n'était qu'un thème* — le tout dut en rester « là ... et j'écrivis le *Vaisseau Fantôme* » (*B. Wagner Liszt*. T. I, p. 200. *Briefe an Uhlig Heine Fischer*. Breitkopf und Hærtel, p. 248.) Le thème de Senta est-il celui de Marguerite ? Je ne puis pas l'affirmer. Cette anecdote n'en est pas moins très importante. Elle montre que le drame de Wagner est bien né directement de la symphonie et que c'est dans la pleine spontanéité de la création, par une exigence impérieuse d'un sentiment instinctif, que le maître est arrivé à reconnaître dans la représentation visible un complément indispensable de l'expression musicale.

désirs. En elle, il trouva même une individualité assez forte pour résister aux supplications désespérées que, par la bouche de Lohengrin, il lui adressait. Et voyez ce qui arriva : le principe de cette résistance, c'était précisément ce qu'il cherchait. C'était le germe vivant qu'il n'avait qu'à laisser croître et s'épanouir en tous sens pour avoir le héros si longtemps attendu. La résistance d'Elsa n'a en effet pour point de départ aucune cause extérieure, aucune notion abstraite, elle découle directement, spontanément de cette nécessité inconsciente, principe actif et primordial de la nature humaine. C'était bien là ce qu'il fallait au poète musicien, car ce principe actif qui est, si l'on peut dire, la vibration même de la vie, a pour expression immédiate le geste et le cri. Alors même qu'il se manifeste par la parole, il tend à grouper les mots de façon qu'ils aient pour aboutissant rythme et mélodie. « Elsa, nous dit Wagner, m'a enseigné Siegfried (1). » Rien n'est plus vrai, car ce héros juvénilement beau « que ne gêne aucun vêtement historique (2) », dont aucune circonstance extérieure n'entrave la liberté » et qui n'obéit qu'aux impulsions spontanées de sa nature, c'est l'incarnation et l'efflorescence virile de cet élément premier de vie qu'Elsa avait révélé à l'artiste, et dans lequel, à son grand ravissement, il avait reconnu la base si longtemps cherchée de son drame lyrique.

(1) *Wagner Gesammelte Schriften*. T. IV, p. 399.
(2) *Ibid.*, p. 380.

Ainsi vous le voyez, Siegfried était bien le résultat de tous ses efforts, depuis qu'en 1840 le maître, était devenu conscient de son propre génie ; l'objet même du désir qui, depuis lors, avait été pour lui la source presque unique de l'inspiration. A vrai dire, c'était là un héros tout primitif, dont les aspirations bornées ne sauraient permettre à la musique de s'élever jusqu'aux sphères qui lui appartiennent en propre. Mais c'est pour cela même que, seul, il pouvait être la pierre angulaire de la construction nouvelle, car, avant de songer aux combinaisons raffinées qui donneront à la musique son plein essor, sans que l'unité et la clarté dramatiques aient à en souffrir, il fallait nouer solidement le lien qui devait l'unir à la poésie. Cela n'était possible qu'autant que l'artiste resterait dans la zone moyenne, où les deux arts, appuyés l'un et l'autre sur les mouvements rythmiques du corps humain, se font à peu près équilibre. A la condition que Wagner le fît parler lui-même, dans sa propre langue, Siegfried était donc l'unique héros capable d'évoquer les formes vivantes que le maître aspirait à substituer au mécanisme de l'opéra. Eh bien, je le demande, au moment où il venait de faire cette décisive trouvaille, pouvait-il aller se ranger sous la bannière de Meyerbeer (1)? Pouvait-il s'occuper de *Rienzi*, écrit lorsqu'il était encore dominé par des tendances contre lesquelles

(1) En 1847, déjà il écrivait que lorsqu'il voulait se représenter tout ce qui le choquait dans l'opéra, il pensait à Meyerbeer.

il n'avait cessé de réagir depuis lors? Pouvait-il se charger de mettre en musique un libretto qui, écrit par des hommes habitués à flatter le goût du public, ne pouvait être que la négation de son propre idéal? Évidemment, non; et d'autant moins que l'importance *artistique*, était loin d'être la seule qu'eût aux yeux de Wagner l'épopée des *Nibelungen*. Elle en avait une non moins grande par sa signification morale et philosophique.

Nous aurons, dans la suite, plus d'une occasion de le montrer, l'œuvre colossale qui va de Siegfried jusqu'à Parsifal, en passant par Wotan et par Tristan, ne doit pas être considérée seulement comme le cadre grandiose où s'est constituée, puis épanouie une nouvelle forme d'art; elle est aussi l'expression d'une idée générale du monde qui, d'abord insuffisante, s'est complétée graduellement et d'utopique qu'elle était à l'origine est enfin devenue religieuse. Or ce double développement esthétique et intellectuel se confond à tel point, que jamais on ne comprendra l'un si l'on ne s'est représenté clairement l'autre. Après avoir considéré la portée artistique de Siegfried, tâchons donc de saisir le sens que le poème dont il était le héros, avait pour Wagner, en 1849, et pour cela examinons les antécédents du drame, tels qu'ils sont exposés dans la première esquisse des *Nibelungen*.

En vérité il s'agit de la situation même du monde, qui nous est montrée comme gravement compromise quand Siegfried paraît. L'harmonie en a

d'abord été troublée par le nain Albérich qui, après avoir volé l'or du Rhin en a fait un anneau, par le pouvoir fatal duquel, les Nibelungen ont été réduits en esclavage. Mais comme Albérich est moins un être réel que la personnification de l'esprit du mal, c'est sur les géants et surtout sur les dieux que pèsent toutes les responsabilités. Ceux-ci, non contents du rôle de régulateurs qui leur était assigné par la nature, ont voulu devenir les maîtres de l'univers; pour cela, ils se sont fait construire la forteresse du Walhalla par les géants auxquels ils ont donné en paiement l'or d'Albérich. De la sorte, les dieux n'ont pas porté remède au mal. « La liberté, l'âme des Nibelungen (lisez du peuple), gît désormais sous le ventre oisif d'un monstrueux dragon (1) », que les géants ont engendré pour garder l'or. Bien plus, les dieux se sont à tout jamais interdit d'accomplir l'œuvre réparatrice, car il leur est impossible de reprendre eux-mêmes le gage qu'ils ont donné comme prix de l'omnipotence qu'ils exercent. — Qui donc pourra sauver le monde? « L'homme libre (2) qui, inspiré par la seule nature, prendra sur lui la faute des dieux, et l'expiera par son indépendance et sa hardiesse ». Tel est Siegfried qui, après avoir tué le dragon, boit le philtre d'oubli sous l'influence duquel il devient traître à son insu, mais expie la faute, dont il n'est pas responsable,

(1) *G. S.* T. II, p. 205.
(2) *Ibid.* p. 205, 211.

par la fidélité qu'il garde à la nature jusque devant la mort.

Vous le voyez, Siegfried n'est autre que le sauveur du monde. C'est le Rédempteur. Un rédempteur socialiste, puis-je dire, car vous l'avez certainement compris, l'anneau d'Albérich représente ici la puissance de l'or, et le dragon « sous le ventre oisif duquel gît la liberté, l'âme des Nibelungen », est une image de la propriété, telle que la voyait alors l'artiste révolutionnaire. Mais que direz-vous, si j'ajoute que cette fable contenait pour Wagner non seulement le tableau de la grande révolution sociale, mais celui de tout ce qui, dans l'histoire universelle, lui semblait digne d'être retenu et que la réalisation scénique de cette légende lui apparaissait comme l'acte décisif devant amener le renversement de l'état de choses actuel. — Il est pourtant nécessaire que je tâche de montrer qu'il en fut bien ainsi, car telle était en vérité la conviction profonde du maître.

Avant tout, il faut dire que Wagner, à cette époque, était un adepte fervent de cette philosophie optimiste qui, croyant à la *Nature-Providence*, affirmait qu'il y avait eu un Age d'or, auquel l'homme avait mis fin par sa perversité et son ignorance, mais qui refleurirait nécessairement, dès que, instruit par l'expérience, il se soumettrait de nouveau aux lois éternelles. Avec de telles idées vous pouvez comprendre que le seul intérêt de l'histoire ait consisté à ses yeux dans les renseignements qu'il y chercha sur les formes sociales de l'Age

d'or, et sur les faits qui en avaient amené la disparition. Or, comme on le voit dans l'*Histoire Universelle d'après la Légende* et dans l'étude sur le *Mythe d'Œdipe*, où sont résumées les recherches historiques faites par Wagner avant 1848 (1), le maître, après être remonté jusqu'aux origines classiques et germaniques, s'était persuadé : 1° que l'état paradisiaque dans lequel avaient vécu les premiers hommes, fut le résultat du communisme, qu'une royauté patriarcale eut d'abord pour seule

(1) Depuis 1842 Wagner se livrait à l'étude de l'histoire dans le but, dit-il, d'y découvrir la patrie morale que l'Allemagne du présent ne pouvait pas lui offrir. (*G. S.* T. IV, p. 333.) Le premier document donnant les résultats de ces recherches est l'*Histoire Universelle dans la Légende*, écrit en 1848 comme préparation au drame de *Barberousse*.

Ce qu'il y a de plus curieux dans cette étude en douze chapitres, ce sont les efforts de l'auteur pour démontrer que les Hohenstaufen furent les derniers représentants du patriarcat et qu'ils tendirent à maintenir ou à restaurer l'ordre social naturel. — En allemand Gibelin se dit Wibeling ou même Wibelung. Ce dernier mot ne diffère de *Nibelung* que par la substitution du W à l'N initial ; et étant donnée la tendance qu'ont les Allemands de réunir par l'allitération les mots souvent associés, cette substitution s'explique par le fait que l'on disait toujours Guelfes et Gibelins, en allemand Welfen und Wibelungen. Les Hohenstaufen étaient donc considérés par leurs partisans comme descendants de Siegfried le Nibelung, premier ancêtre de la race germanique. — Telle est à peu près la série de déductions par laquelle Wagner arrivait à poser Frédéric Barberousse comme héritier des patriarches. — C'est aussi sur cette origine prétendue que reposerait la conception politique du grand empereur. Notamment le système des fiefs temporaires et des investitures dont il fut le champion si énergique, aurait eu pour fondement le sentiment, conservé dans la conscience germanique, du devoir qui, à l'origine, incomba au père de famille, de veiller à ce que les biens communs fussent constamment répartis entre tous les membres de la tribu, d'abord selon leurs besoins, puis en proportion de leur mérite. — Finalement, le

mission de maintenir ; et 2° que, partout, (quoique à des époques différentes) cette organisation donnée par la nature, avait succombé sous le double attentat d'un roi ambitieux qui, las d'un rôle tutélaire voulut devenir maître, et d'une aristocratie cupide, qui appuya ces prétentions, à la condition que le despote lui garantît la propriété absolue des biens dont elle n'avait auparavant que la jouissance temporaire. Et c'est là précisément ce qui, dans les

---

maître arrive à conclure que l'établissement de la propriété, base de l'ordre actuel, fut la conséquence du crime juridique qui, mettant fin aux jours de l'infortuné Conradin « détruisit le dernier fil par lequel la société se rattachait encore à ses origines naturelles ». Comme il n'y eut plus que des rois usurpateurs, dit-il, un pacte tacite dut s'établir entre ceux-ci et leurs vassaux, qui donna à la possession de fait toute la force du droit (*G. S.* T. II, p. 196).

L'étude sur le mythe d'Œdipe a été intercalée dans la seconde partie d'*Opéra et Drame*, mais d'après ce que Wagner a dit lui-même (*G. S.* T. IV, p. 381), elle fut le résultat de recherches poursuivies en même temps que celles que nous venons de résumer. En tout cas, ce fut la fable illustrée par Sophocle qui acheva de mettre en pleine lumière pour le maître la révolution qui, à des époques bien différentes, aurait fait succéder, partout en Europe, à la *société naturelle* et communiste, l'*Etat politique* basé sur la propriété, car il crut y trouver un tableau saisissant des mobiles qui inspirèrent cette révolution, et des crimes qu'elle provoqua. — Voyez en effet Etéocle et voyez Créon, deux types du souverain usurpateur. Ils ont pourtant l'appui des bourgeois de Thèbes ; et pourquoi cela ? La chose ne fait aucun doute pour Wagner : parce que le premier en refusant de laisser son frère prendre l'alternative du pouvoir comme il était convenu, devenait le représentant de la propriété immuable ; puis parce que le second, pour assurer aux bons bourgeois la jouissance paisible de ce bien précieux, s'était montré prêt à tous les crimes. — Quels crimes abominables résultent en vérité de cette alliance ! Rappelons seulement le supplice d'Antigone, dont l'unique méfait avait été de rendre les derniers devoirs à son frère. — Ainsi, conclut Wagner, le mythe d'Œdipe nous montre la société se retournant contre elle-même et frappant, dans le sentiment qui constitue la famille, son principe générateur.

Nibelungen de Wagner, est figuré par le pacte qui donne aux dieux le Walhalla (symbole de la toute-puissance) et aux géants l'anneau d'Albérich (emblème de la propriété).

Seulement, ici se présentait une difficulté : si le régime actuel est contraire à la nature, comment se fait-il que celle-ci l'ait laissé subsister pendant des milliers d'années ? La portion de l'humanité, au détriment de laquelle il s'est établi, est de beaucoup la plus nombreuse. Comment s'est-elle laissé faire, et que faudrait-il pour que la nature s'éveillant en elle, renversât tout ce qui l'opprime ? Eh bien, avec l'aide de Feuerbach qui, en 1848, faisait à Heidelberg un cours retentissant sur l'*essence des religions,* Wagner avait encore trouvé à ces questions une réponse tournant à la plus grande gloire de son œuvre. — « Si une société contre nature a pu être constituée, c'est parce que les religions, fruits de l'imagination de l'homme ignorant, ont substitué à l'instinct, comme base de l'activité humaine, la volonté de dieux qui, après avoir représenté les forces de la nature incomprise, sont devenus, en s'humanisant, l'image de la société elle-même, ou plutôt des despotes qui en avaient pris la direction. C'est donc à l'antithèse de la religion, c'est à la science, qu'il appartient de mettre fin au mal, en faisant reconnaître la loi de la nature, et en justifiant l'instinct qui en est la manifestation vivante. » Telles sont à peu près les conclusions qui se dégagent de la philosophie de Feuerbach. Wa-

gner se les était appropriées, en ajoutant, toutefois, que la science, en raison de son caractère abstrait, ne pouvait pas atteindre directement au but, et que c'est l'art seul qui, en donnant aux vérités reconnues une forme vivante, pouvait en faire des forces actives, capables de mettre en mouvement et de diriger les multitudes (1). Et comme son poème des *Nibelungen*, lui semblait incarner toutes les conclusions pratiques qu'on peut tirer de l'histoire, il en était arrivé à la conviction qu'il suffirait de présenter ce drame au public, pour que, les écailles lui tombant des yeux, la grande force fut déchaînée, dont la simple apparition devait faire crouler tout ce qui, dans l'organisation actuelle est contraire à la nature (2).

(1) *G. S.* T. III, p. 56-58.

(2) A vrai dire Wagner semble avoir eu d'abord pour objet d'agir principalement sur l'esprit du roi de Saxe. Le discours à la fois communiste et royaliste prononcé au *Vaterlandverein*, le drame de *Barberousse*, puis la *Mort de Siegfried*, où la *royauté* du dieu germanique était sauvée par la hardiesse et l'indépendance de l'*homme libre*, semblent prouver que Wagner crut un moment qu'un souverain allemand pourrait très bien se mettre à la tête du mouvement socialiste, puisque cela était conforme à la véritable tradition impériale allemande, et que, dans un siècle comme le nôtre, grâce à la puissance des idées révolutionnaires partout répandues, il pourrait réaliser le grand projet de Barberousse. En tous cas ce furent là des rêves bien vite abandonnés. Le discours du *Vaterlandverein*, l'esquisse de *Barberousse* et la *Mort de Siegfried* sont de l'été 1848, or, à la fin de la même année Wagner rédigeait déjà le scénario de *Jésus de Nazareth* qui marque le passage au pur *anarchisme*. Le maître, en effet, ne nous y montre pas seulement Jésus renonçant à s'appuyer sur son titre de fils de David et de représentant de la plus ancienne race du monde, mais il lui oppose Barrabas, dont il fait le champion de l'idée nationale et monarchique.

Voilà qui est bien fou, bien extravagant! Cela est évident. Mais n'est-ce pas le propre du génie de s'exagérer démesurément le but de ses efforts ? Ne faut-il pas même reconnaître dans ce leurre, l'appât par lequel la nature en sollicitant l'individu d'accepter des sacrifices, des déboires et des avanies sans nombre, rend possible l'apparition d'œuvres réellement grandes en un monde vulgaire. — Quoi qu'il en soit, pour attribuer à son poème une action aussi exorbitante, Wagner avait encore une raison décisive : c'est que cette action il l'avait subie lui-même. En vérité, dans Siegfried il avait cru retrouver sa propre personnalité telle qu'elle aurait été si cette civilisation abhorrée n'avait transformé en avortons les fiers et joyeux Germains qui, jadis, avaient brisé le joug Romain (1). Enfin, dans le *philtre d'oubli*, il avait reconnu cette insinuante et perfide influence qui, détournant les hommes de la nature, avait pu le rendre infidèle, lui l'artiste, à la muse de l'art vrai, pour en faire le serviteur d'un art faux et démoralisant. Et alors, si grande avait été sa colère, si absolue sa foi dans le triomphe de l'invincible nature que, mettant un terme à toute hésitation, il s'était décidé aux partis héroïques (2).

---

(1) *G. S.* T. III, p. 262.

(2) Faut-il attribuer la décision de Wagner à des motifs personnels ? Il avait eu des démêlés avec M. de Lüttichau son supérieur hiérarchique. La publication de ses trois premiers opéras entreprise à ses risques et périls se soldait en 1848 par un déficit de 17.500 francs. Mais comme Wagner pouvait se trouver plus apte à diriger un théâtre qu'un intendant devant surtout sa posi-

Quoique les préparatifs pour la représentation de *Lohengrin* fussent déjà commencés à Dresde ; quoique cet ouvrage spécialement écrit pour cette ville, lui parût destiné à obtenir un grand succès, il s'était jeté dans le mouvement révolutionnaire (1). Et ainsi « pour obéir à la voix de la nature » et pour « expier la faute des dieux par son indépendance et sa hardiesse » : comme artiste, il s'était réellement exposé à la mort.

Eh bien, je le demande encore, au moment même où il venait de faire ce pas décisif, pouvait-il rentrer docilement dans les rangs, comme le conseillait Liszt, pour redevenir l'esclave de la société et

---

tion à un titre de noblesse ; comme il avait de bons motifs d'estimer que le fait d'avoir produit *Rienzi*, le *Vaisseau Fantôme* et *Tannhœuser* méritait autre chose qu'une amende de 17.500 francs, ses mécomptes personnels devaient lui sembler des faits concluants venant à l'appui de convictions révolutionnaires, qui, pour être erronées, n'en étaient pas moins fondées sur des recherches et des méditations longuement poursuivies.

(1) On avait trouvé que *Tannhœuser* manquait de mélodies. Dans *Lohengrin* Wagner en a répandu à flots. Le ténor de l'Opéra de Dresde était un excellent chanteur, mais un acteur si insuffisant que Wagner s'était vu dans l'obligation de couper dans *Tannhœuser* les passages les plus importants de son rôle. Dans *Lohengrin* il s'est résigné à ne manifester la nature et les conflits intérieurs du héros qu'autant que cela était possible par la musique seule. Le maître a réservé tout le drame pour Elsa qui devait être interprétée par sa nièce Mlle Johanna Wagner, jeune et jolie personne, et véritable tragédienne, car, lorsqu'elle eut perdu sa voix (qui avait l'étendue de trois octaves et deux notes), elle put entrer à la comédie de Berlin et y tenir avec honneur les grands rôles de Shakespeare, Schiller et Racine — Dans de telles conditions Wagner était en droit de compter que *Lohengrin* aurait à Dresde un grand succès que, de son propre aveu, il avait cherché, en tenant compte des conditions de lieu et de temps. *G. S.* T. IV, p. 370. *B. an Uhlig*, p. 291, 336, 388.

de l'art contre lesquels il venait de s'insurger ; et dans des conditions cent fois pires qu'auparavant? Pouvait-il, au moment même où il venait de jeter *Lohengrin* par dessus bord, pour aller de l'avant, en revenir à *Rienzi*, et puis partir de cet opéra, répondant à un point de vue depuis si longtemps abandonné, pour recommencer sa carrière d'artiste? — Assurément, non. — Si les circonstances vont donc contraindre Wagner à se rendre à Paris, si la nécessité de se procurer des moyens d'existence l'obligera même à tâcher d'écrire un opéra pour cette ville, il le concevra de telle façon, et en prenant des voies si détournées, que tout ce qu'il fera n'aura en somme qu'un objet : achever la préparation des *Nibelungen*. — Avant de commencer la musique de ce drame, il était indispensable qu'il pût se soustraire à l'influence du public d'opéra qui pesait encore sur lui au point d'empêcher les formes de son art nouveau de se déployer librement et complètement. Ensuite, comme son poème, qui embrassait la tragédie et la délivrance de l'humanité, comportait deux parties, dont la seconde seule avait trouvé son expression dans la *Mort de Siegfried*, il fallait qu'il parvînt à réaliser dramatiquement la première. Telle est la double tâche dont l'accomplissement sera, comme nous allons voir, le véritable but de tous les efforts de Wagner jusqu'au moment où il pourra enfin écrire l'*Anneau du Nibelung*.

II

WAGNER A PARIS. *ART ET REVOLUTION*

Le temps n'est pas aux discussions. — Fuite de Weimar. — Repos à Zurich. — Wagner arrête la ligne de conduite qu'il suivra à Paris. — Premières impressions. — Premier contact avec les artistes Parisiens. — **Art et Révolution**. — L'art contemporain. — Comparaison avec l'art grec. — Le Christianisme. — La poésie du Moyen-Age. — La Renaissance. — Motifs de l'animosité de Wagner contre le Christianisme. — La manière littéraire de Wagner. — Résumé de la thèse générale soutenue dans *Art et Révolution*. — Nécessité artistique à laquelle le maître obéissait. — Appel aux conservateurs. — Le théâtre et la révolution.

Aussi bien, Wagner n'eut pas, pendant son séjour à Weimar, le loisir de discuter et d'arrêter une ligne de conduite. A peine arrivé dans cette ville, il apprit qu'un mandat d'arrêt avait été lancé contre lui. Et comme le crime de haute trahison dont il était accusé, comportait la peine capitale ou entraînait, au moins, une longue réclusion dans une en-

ceinte fortifiée, tous les soins et toutes les émotions inséparables d'une fuite précipitée, l'absorbèrent complètement. D'abord, il se procura un faux passeport que lui fournit un ami, dont le signalement pouvait, à la rigueur, lui convenir. Puis, évitant la ligne droite pour atteindre la frontière, il alla à Cobourg et à Lichtenfels, d'où il gagna Lindau sur le lac de Constance. Jusque-là, nulle difficulté. Mais dans cette dernière ville, où il parvint à minuit, le commissaire garda son passe-port, en l'engageant à revenir le lendemain. Assurément il passa une mauvaise nuit. Par bonheur, le jour suivant n'amena aucun incident fâcheux. Il put s'embarquer sur le bateau de Romanshorn, et le 29 mai il était à Zurich, en pleine sécurité.

Les soucis et l'accablement causé par la chaleur, l'avaient exténué. Zurich lui ayant plu beaucoup, il céda aux sollicitations de M. A. Muller, un camarade d'enfance qui l'engagea à prendre quelques jours de repos dans cette ville où lui-même était fixé. Ce fut là un moment délicieux. A la joie d'avoir échappé à un danger sérieux, au charme de la jolie ville suisse et de ses environs, se joignait l'immense satisfaction d'avoir conquis une liberté morale que ne connaissait pas le *Capellmeister* de l'Opéra-Royal de Dresde. Sous de telles impressions, « ses facultés artistiques lui semblèrent rafraîchies et ennoblies », il sentit (1) « que les derniers événements l'avaient

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 18.

mis dans une voie qui le conduirait à faire le mieux de ce dont il était capable (1) ». Alors, affirme-t-il, « il se mit d'accord avec lui-même sur la façon dont il devrait se comporter à Paris ». Autant dire qu'il fit subir au plan de Liszt, une déformation assez sensible pour le dénaturer du tout au tout. En effet, il décida que, bien loin de chercher à se faufiler dans le monde parisien à titre de disciple de Meyerbeer, il se poserait d'emblée comme le champion d'un principe opposé. Pour cela, laissant *Rienzi* de côté, il écrirait « une œuvre d'un genre entièrement nouveau ». Comme il fallait bien que cette œuvre-là fût mise en vers français, il chargerait M. Vaez de cette besogne, mais seulement après en avoir esquissé lui-même le scénario, qui ne serait qu'une adaptation française et conforme aux circonstances, de la conception révolutionnaire déjà incarnée dans *Siegfried*. Enfin, pour préparer le terrain à cet opéra, il rédigerait « un article solide sur le théâtre de l'avenir » (2) qu'il ferait paraître dans un grand journal *politique* ; car, en vérité, ce n'était pas sur tel ou tel groupe artistique, mais bien sur le parti socialiste, qu'il voulait s'appuyer pour forcer les portes de l'Opéra. En un mot, Wagner conçut un dessein qui eût bien pu avoir chance de succès en 1793, lorsque Robespierre cherchait à remplacer les pompes du catholicisme par des solennités artisti-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 19.
(2) *Ibid.*, p. 22.

ques. Mais, en 1849, alors que, déjà, on était en plein dans la réaction qui devait conduire à l'empire, ce n'était pas l'apologie de la révolution qu'on allait applaudir aux théâtres de Paris, c'était la caricature des révolutionnaires, c'était le vulgaire Prophète, et les misérables Anabaptistes de Meyerbeer ; c'était Wagner lui-même pris comme type de l'aventurier politique (1). Mais de Zurich, le maître ne voyait les choses qu'à travers le bandeau que lui avait mis sur les yeux sa foi en la nécessité de la révolution.

Du reste ses premières impressions à Paris ne purent que le confirmer dans ses projets. On lui assura que la coïncidence de son arrivée dans cette ville, avec la publication dans les *Débats* d'une étude de Liszt sur *Tannhæuser*, avait suffi pour que Meyerbeer prît ombrage et manifestât des dispositions hostiles (2). De plus, M. Belloni, secrétaire de Liszt, lui dit que pour réussir à Paris, il fallait « être au moins aussi riche que Meyerbeer, ou bien arriver à se faire craindre ». Etre riche, il n'y pouvait prétendre, mais se faire craindre, c'était justement cela que devaient lui valoir les articles qu'il

(1) Dans la *Pierre de Touche* d'Emile Augier, il y a un Jules Wagner, musicien incompris, qui s'est jeté dans la révolution parce qu'il veut « un théâtre pour lui tout seul ». Après avoir vécu pendant quelque temps au dépens d'un ami dans lequel il est facile de reconnaître Liszt, il fait un mariage riche. Alors, il laisse l'art de côté, jouit de ses richesses avec insolence et traite avec l'ingratitude la plus cynique l'ami qui jadis l'avait sauvé.

(2) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 21.

se proposait d'insérer dans un grand journal politique. Enfin, l'œuvre de démolition qu'il voulait entreprendre, lui sembla facile, car, à première vue, « l'art parisien lui parut si pourri, si mûr pour la mort que, pour lui donner le dernier coup, la seule apparition d'un hardi faucheur devait suffire (1) ».

N'allez pas croire pourtant qu'il eut beaucoup de goût pour ce métier de faucheur de la mort. Non, il eut même, avant de s'y résigner, un moment de défaillance complète. « Ce n'est pas Paris, écrivait-il « à Liszt le 5 juin (2), c'est toi seul qui pourrais faire « jaillir ce qu'il y a de meilleur en moi, car, près « de toi, je me réchaufferais à ce qu'il y a de meil- « leur au monde... Comme un enfant gâté je soupire « après le pays. Ah ! si j'étais là-bas, assis dans « une chaumière, sur la lisière du bois, comme je « laisserais au diable son grand monde, sans le lui « disputer ! » Et ne s'en va-t-il pas prier son ami de demander à la Grande Duchesse de Weimar, au duc de Cobourg et à la Princesse de Prusse, de lui faire une pension (3) qui lui permette de travailler pour l'art sans souci de gagner son pain. Ainsi, il n'hésitait pas à présenter une telle requête, moins d'un mois après l'insurrection de Dresde, alors qu'il était poursuivi comme « révolutionnaire dangereux » et préparait des manifestes communistes et anarchiques ! Rien ne saurait mieux montrer quel

(1) *B. Wagner Listz*. T. I, p. 22.
(2) *Ibid.*, p. 20.
(3) *Ibid.*, p. 25.

véritable enfant Wagner fut toute sa vie, et à quel point il fut dénué du sens commun pour tout ce qui a trait à l'existence pratique !

Cependant, bon gré mal gré, il était entré en rapports avec quelques artistes parisiens. Roger et Mme Viardot étaient-ils de ce nombre ? Je ne sais. Mais ce qui est certain, c'est qu'il ne fit sa cour à personne, car ce premier contact fut un choc, un choc violent qui mit le feu aux matières inflammables qu'il portait en lui. Mais imaginez cela, ses interlocuteurs osèrent médire de la révolution. Ils la représentèrent comme l'ennemie jurée de l'art, devant lui, qui s'était donné à elle corps et âme ! (1) En vérité, c'était là un blasphème contre lequel il fallait protester au plus vite. De là, *Art et Révolution*, pamphlet violent, dont, certes, aucun des contradicteurs qu'il espérait confondre ne dut même avoir connaissance, mais qui ouvre la campagne littéraire, dont le résultat sera l'achèvement du *grand œuvre* de Wagner, et l'évocation de la société idéale qui devait en commander la forme.

Il s'agissait avant tout de prouver que la société actuelle, non seulement n'a pas produit l'art véritable, mais ne peut le produire ; ce fut donc bien là l'explosion de toutes les colères et de toutes les indignations qu'il avait dû comprimer, tandis qu'il était chef d'orchestre à Dresde.

---

(1) *G. S.* T. III, p. 11.

« Les Grecs, dit-il (1), avaient un Dieu qui person-
« nifiait pour eux, l'activité de la nature. C'était Mercure,
« dont les Romains firent le dieu des marchands. Et
« comme ces orgueilleux conquérants ne distinguaient
« pas très bien la différence qu'il y a entre le trafic et
« le vol, Mercure fut chez eux un dieu méprisé. Mais
« il s'est vengé, le dieu aux pieds ailés ! Aujourd'hui il
« règne à la place des orgueilleux Romains. Revêtez-le
« d'une redingote boutonnée, décorez ses joues d'une
« paire de favoris et sa boutonnière de la rosette ; faites
« fleurir sur ses lèvres un sourire benoitement jésui-
« tique et vous l'aurez le dieu très noble et très saint
« du 3 0/0 ; vous aurez le maître et l'inspirateur de l'art
« moderne. — Voulez-vous le voir en personne ? Entrez
« dans l'hôtel de ce riche banquier Anglais. — Ah ! de
« grâce, notez au moins que ce n'est pas aujourd'hui
« Dimanche ! — Il a réuni des chanteurs à la mode
« dans son salon, parce que là, il a la gloire de les payer
« plus cher qu'au théâtre. Eh bien vous avez devant
« vous Mercure et l'art contemporain. — Oui, en vérité,
« voilà bien l'art qui aujourd'hui remplit le monde
« civilisé ! Sa véritable essence, c'est l'industrie ; son
« but moral, gagner de l'argent ; sa prétention esthé-
« tique, distraire des gens ennuyés. Du cœur de notre
« société moderne — qui est la spéculation en gros —
« il tire sa force vive ; puis il se pare des charmes glacés
« qu'il emprunte aux restes morts des conventions
« chevaleresques du Moyen-Age ; et ainsi pourvu, il se
« répand et descend jusqu'aux dernières couches so-
« ciales, énervant, démoralisant, dénaturant tout ce
« qu'il touche de son venin. Il a fait du théâtre son
« siège préféré, tout comme l'art grec au temps de sa
« splendeur, et c'est justice car il est la digne expres-

(1) *G. S.* T. III, p. 23. Comme je l'ai déjà dit dans le premier volume, je traduis librement.

« sion de notre société. Il se pique d'être la fleur « de l'esprit moderne, tout comme la tragédie grecque « fut celle du génie hellénique. — Oui, oui, il est la « *fleur de pourriture* d'un ordre de choses vide, sans « âme et contre nature (1). »

Vous voyez avec quelle passion Wagner s'élance à l'attaque. Ce n'est pas tout. Pour achever de montrer l'indignité de l'art moderne, et pour établir qu'on peut demander autre chose, sans, pour cela, réclamer l'impossible, le maître lui oppose l'art grec, en un morceau qui, pour être un peu trop emphatique, n'en contient pas moins une bonne dose de vérité.

---

(1) « Le fait capital, poursuit Wagner, c'est que chez nous, n'a « pu naître le véritable *drame,* ce chef-d'œuvre, un et indivisible « de l'esprit humain.

« Nous avons été incapables de réunir les différents modes de « l'art pour en faire l'expression complète de la nature humaine. « Pour nous, une barrière infranchissable n'a cessé de séparer la « comédie de l'opéra. Ainsi, la première n'a pu disposer de « l'expression idéale de la musique et le second s'est trouvé privé « à la fois du germe d'où peut sortir le véritable drame et du but « qui, seul, peut lui donner une signification élevée. C'est pour- « quoi, tandis que le poète se trouvait conduit à renoncer aux « chaudes effluves de la passion pour tomber dans les recherches « artificielles et froides de la comédie d'intrigue, la musique ne « pouvait nous offrir qu'un chaos d'effets purement matériels « sans cohésion ni point central. Il est vrai que, dans notre opéra, « il y en a pour tous les goûts. Ici le mouvement de hanche d'une « danseuse ; là, la roulade audacieuse d'un ténor, ou bien un bril- « lant effet de mise en scène ; ou encore l'éclat soudain d'un « déchaînement de l'orchestre. Ne dit-on pas chaque jour, ce nou- « vel opéra est un chef-d'œuvre parce qu'il contient beaucoup de « beaux airs, duos, etc., ou même parce que l'instrumentation est « très brillante ? Mais du but, qui seul eût pu justifier l'emploi de « moyens aussi variés ; du drame, qui en parle ? — Personne, il « ne vient même pas à l'idée d'y penser.

« L'art des anciens Grecs, poursuit-il donc, était l'ex-
« pression de ce qu'il y avait de plus profond dans leur
« conscience nationale ; ce qu'il y a de plus profond et
« de plus noble dans la nôtre, est précisément l'opposé
« de l'art qui, chez nous, jouit de la publicité (1).

« Pour les Grecs la représentation d'une tragédie
« était une fête religieuse ; sur leur scène les dieux se
« mouvaient et les hommes déployaient toute leur sa-
« gesse. Toute mauvaise qu'elle est, notre conscience
« place notre théâtre si bas, que c'est un devoir pour
« la police d'y interdire tout sujet religieux...

« Dans le vaste amphithéâtre des Grecs, se pressait la
« nation entière ; dans nos théâtres de premier ordre
« se prélassent seulement nos nobles et nos riches.

« En Grèce, l'art était, sous tous les rapports, le cou-
« ronnement de la plus haute culture sociale ; chez nous,
« c'est du bas-fond de notre barbarie qu'il est obligé de

(1) Pour préciser la restriction contenue dans ces derniers mots, Wagner dit dans *Art et Révolution* : « Depuis des siècles des « artistes qu'Eschyle et Sophocle eussent été heureux de traiter en « frères, ont élevé la voix parmi nous. Elle s'est perdue dans le « désert. Nous avons entendu pourtant leur appel, il résonne « encore à notre oreille. Mais nos oreilles sont trop frivoles et nos « cœurs trop bas pour que nous leur répondions... A quoi a-t-il « servi que Shakespeare, comme un second créateur nous ait « dévoilé la richesse de la nature humaine, et que Beethoven ait « donné à la musique une force poétique virile et indépendante? « Demandez-le aux misérables caricatures de vos théâtres, deman- « dez-le aux vulgaires lieux communs de votre musique d'opéra !... « Nous ne pouvons empêcher ces hommes de génie d'être de nobles « et grands artistes, mais nous les empêchons de créer l'*œuvre* « *d'art*. Hélas, oui car la grande, la véritable *œuvre d'art* ils ne « peuvent pas la créer seuls, il leur faudrait notre concours. La « tragédie d'Eschyle et de Sophocle fut en réalité l'œuvre « d'Athènes. » Ainsi Wagner arrive à la conclusion que, « tandis que l'art grec fut *conservateur*, parce qu'il était l'expression de la conscience publique », chez nous, « l'art véritable, vivant seulement dans la conscience de l'individu isolé comme antithèse du sentiment général, est *révolutionnaire* ».

« tirer ses instruments. L'éducation du Grec, quel qu'il « fût, était en effet telle que, dès sa première jeunesse, « elle lui enseignait à trouver en lui-même un sujet « de traitement et de jouissances artistiques. Celle que « nous recevons, ayant au contraire pour but exclusif « de nous rendre aptes à gagner de l'argent, nous fait « envisager avec une satisfaction sottement orgueil- « leuse notre inaptitude dans tout ce qui constitue réel- « lement la culture du corps et de l'esprit. Elle nous « oblige à aller chercher hors de nous-mêmes, toute « jouissance artistique, à peu près comme fait le libertin « pour les voluptés fugitives qu'il trouve dans les bras « d'une courtisane. Ainsi le Grec était lui-même dan- « seur, chanteur et acteur. Participer à la représenta- « tion d'une tragédie était pour lui, non seulement un « plaisir, mais aussi un honneur, car c'était là une « distinction qu'il devait mériter par sa beauté et la « supériorité de son éducation. Quant à nous, c'est une « certaine classe de notre prolétariat que nous char- « geons de pourvoir à nos distractions artistiques, et « ce qui la recrute, c'est une vanité de mauvais aloi, « le goût de la débauche et l'espoir d'une fortune ra- « pide. Ainsi tandis que l'artiste grec n'avait en vue « que l'œuvre d'art elle-même, et l'honneur qui en re- « jaillirait sur lui, l'artiste moderne pense avant tout « à l'argent qu'il en tirera. Et ceci nous fait toucher du « doigt la différence qu'il y a entre l'art grec et le nôtre. « Le premier était art véritable ; le second n'est qu'in- « dustrie artistique, *œuvre d'artisan* (1). »

Voilà le grand mot lâché; car, ainsi que Wagner prend soin de l'expliquer « le propre de l'artisan étant de travailler, non pour l'amour de ce qu'il

(1) *G. S.* T. III, p. 30-31.

fait, mais pour le profit qu'il en tirera, une société comme la nôtre où l'argent est dieu, ne peut produire que des artisans ». C'est possible, dans une certaine mesure; mais quel que soit le sens qu'on veuille attribuer au mot *artisan*, on ne le lance pas à la tête de tous les artistes de son temps, à moins qu'au lieu de discuter on ne veuille injurier. Telle était bien l'intention de Wagner. Décidé à jeter à bas un art qu'il croyait « mûr pour la mort », il avait la naïveté de s'imaginer que pour faire crouler cet art, comme jadis les murs de Jéricho, il suffisait de donner à sa voix le ton aigre et strident des trompettes guerrières. Et comme il ne veut même pas laisser debout les fondements de cet art détesté, il s'attaque avec une fureur non moins bruyante au Christianisme.

« Tout état général devant nécessairement créer une « expression capable de le représenter, dit-il, le Bas- « Empire devait aussi trouver la sienne. Mais cette « expression, ne pouvait pas être l'art, qui est la fleur « suprême que fait éclore la joie de vivre, le contente- « ment ressenti en présence de soi-même et du monde. « Il s'agissait ici, tout au contraire, de manifester le « dégoût qu'inspirait une existence abjecte, le mépris « du monde et de soi-même. De là, le Christia- « nisme (1). »

Voilà pour les origines. Pires encore seront les conséquences et les applications. Ce qui caractérise

(1) *G. S.* T. III, p. 18.

aux yeux de Wagner l'idée chrétienne, c'est qu'elle va contre la nature toute-puissante et partant est irréalisable. D'où il conclut sans ambages que « l'hypocrisie est le trait distinctif, qui donne à la société chrétienne sa physionomie propre, depuis ses débuts jusqu'à nos jours (1) ». Et c'est de ce vilain mot qu'il se sert pour en qualifier toutes les productions artistiques.

« La poésie chevaleresque du Moyen-Age, affirme-t-il, « donne la convention pour la nature. C'est l'affecta- « tion de l'héroïsme, la noble *hypocrisie* du fana- « tisme (2).

Puis passant à la Renaissance :

« L'Eglise étant devenue, elle-même une puissance « mondaine, poursuit-il, s'était incarnée en un corps « pompeux, qui s'étalait à tous les regards. Finale- « ment, on voulut voir ce pour quoi on s'était si long- « temps martyrisé le cerveau. Pour cela, il fallut bien « ouvrir les yeux : ainsi les sens reprirent leurs droits. « Prétendre *voir* les objets *immatériels* de la foi, c'était « déjà nier le Christianisme ; mais avoir recours pour « cela aux formes de l'art païen des anciens Grecs, « c'était lui infliger la dernière des humiliations. Pour- « tant l'Eglise catholique ne s'en appropria pas moins « la tendance artistique qui se faisait jour de telle façon. « Elle n'eut pas honte de se parer des plumes du paga- « nisme et elle se proclama ainsi ouvertement, menteuse « et *hypocrite* (3).

(1) *G. S. T.* III, p. 21.
(2) *Ibid.*, p. 22.
(3) *Ibid.*

Nous ne sommes pas au bout. Tout le monde doit y passer.

« L'Eglise Romaine, continue notre pamphlétaire, ne « fut pas seule à protéger la prétendue Renaissance de « l'art, elle fut imitée par les princes et par les rois. « Ceux-ci ayant acquis de grandes richesses et un « pouvoir incontesté, en voulurent faire un bel emploi. « Pour cela ils prirent à leur solde l'art libre des « anciens Grecs, et l'on ne saurait dire qui fut plus hy- « pocrite de Louis XIV, faisant réciter au théâtre de sa « cour des tirades contre les despotes, traduites en « vers élégants et souples, ou de Corneille et de Racine « célébrant, pour complaire à leur maître, l'amour de « la liberté et les vertus civiques de la Grèce et de « Rome (1).

Assurément quand Wagner écrivait ces dernières lignes, il ne se doutait pas que lui-même, après avoir puisé dans ses convictions communistes et anarchiques l'idée première de l'*Anneau du Nibelung*, deviendrait un jour le protégé d'un roi, dont, justement, une des folies fut, comme on sait, de vouloir copier en tout Louis XIV. — Il n'est pas surprenant du reste, qu'il n'ait pas compris notre théâtre classique, car c'est là un trait commun à la plupart de ses compatriotes, dont le goût semble, depuis un siècle, s'être rétréci à peu près dans la même mesure que le nôtre s'élargissait. Mais ce qui confond, au premier abord, c'est qu'un musicien — un musicien qui avait déjà écrit *Tannhæuser* et de-

(1) *G. S.* T. III, p. 22-23.

vait nous donner *Parsifal* — ait pu poursuivre avec cet acharnement haineux le Christianisme, à qui notre musique doit l'existence. La chose s'explique pourtant quand on pense à l'idée qu'il s'était faite avec Feuerbach de l'essence des religions et surtout quand on considère l'antagonisme réel qui existait entre l'esprit du Christianisme, et l'objet actuel de ses recherches artistiques. Le but de ses efforts était au fond de substituer à la mélodie absolue, qui n'est qu'abstraction pure, des formes concrètes nées directement de la vie. Et pour trouver la vie capable de déterminer ces formes, il avait fallu qu'il remontât jusqu'aux temps préhistoriques, et qu'il vit apparaître Siegfried, le héros païen à la beauté solide et à la nature purement instinctive. Voilà pourquoi il était alors si enthousiaste de la païenne Grèce, et détestait cordialement une religion dans laquelle il ne voyait que le triomphe de l'*abstraction* sur l'instinct, et de la laideur ascétique sur la beauté *sensible* et réelle, d'où il voulait faire découler le beau dans l'art en général.

Quoi qu'il en soit, le jugement porté par Wagner sur la civilisation chrétienne depuis ses origines jusqu'à nos jours, se résume dans cette courte formule : « elle n'a pu produire que des hypocrites et des artisans se vendant eux-mêmes pour gagner le ciel... ou de l'or ». Voilà qui est fort et devait choquer davantage encore en 1849, alors que nul ne savait quel gigantesque travail d'enfantement s'accomplissait en lui. Pour qu'on eût pu voir dans un tel

langage, autre chose que le charlatanisme bruyant d'une incapacité envieuse et rageuse, il eût fallu, au moins, que, par dessous, une idée curieuse apparût avec netteté. Peut on dire qu'il en soit ainsi ? Je ne crois pas. Si les écrits de Wagner présentent cet intérêt exceptionnel que l'artiste créateur lui-même nous y renseigne sur tout ce qui, de près ou de loin, touche à sa création, il faut avouer que la forme en est singulièrement défectueuse. Et cela, pour la raison même qui en fait le prix : parce que c'est un artiste qui parle, et que la façon dont l'artiste voit les choses est absolument rebelle à l'exposition didactique. D'abord Wagner pense beaucoup moins par notions que par images. Cela le conduit à construire ses raisonnements avec une série de tableaux, dont la composition par la parole prend tant d'espace qu'on a eu le temps d'oublier les prémisses avant d'arriver à la conclusion. Ensuite, il n'a pas la patience d'attendre que son exposition soit terminée pour établir ce qui en découle. Toutes les fois que l'occasion s'en présente, il lance ses jugements de droite et de gauche, au petit bonheur de la plume, et vous avez vu en quels termes ! Certes il y a là plus qu'il ne faut pour déconcerter un lecteur ordinaire.

Et cependant si l'on prend la peine d'examiner avec un peu de soin *Art et Révolution*, on est obligé de reconnaître que ce singulier pamphlet, contient en réalité un développement curieux de la thèse que Wagner prétendait soutenir : à savoir que la révo-

lution loin d'être défavorable à l'art, peut seule constituer une société capable d'en déterminer l'épanouissement naturel.

Le maître s'y est, en effet, attaché à dégager de l'histoire, la conception fondamentale sur laquelle une société doit reposer pour être véritablement artiste, puis à montrer que telle est bien la conception que la révolution tend à faire prévaloir. « La société chrétienne, dit-il en substance, a considéré que la vie avait pour fin la conquête du ciel, et la société moderne que son meilleur emploi était de gagner de l'argent. Voilà pourquoi ni l'une ni l'autre ne pouvait être artiste : les pratiques de l'ascétisme, pas plus que l'apprentissage de l'industrie ne tendant à développer en l'homme les aptitudes physiques et morales qui font l'artiste. Au contraire, les Grecs ont mis l'objet de l'existence en elle-même, et c'est ce qui explique la merveilleuse floraison artistique dont ils nous ont donné le spectacle. Pour jouir de la vie il faut pouvoir jouir de soi-même, des autres, et du plaisir qu'on leur peut causer. Il faut pour cela cultiver en soi toutes les aptitudes du corps et de l'esprit, devenir danseur, chanteur et poète. Enfin comme pour déployer tous ces talents, un cadre est nécessaire, comme pour pouvoir être savourée d'un trait, la vie doit être condensée en une image saisissable, la tragédie, œuvre capitale de l'art, est appelée par une telle façon de comprendre la vie, à être le couronnement de l'édifice social. — Conclusion : pour qu'une société soit réellement artiste, il faut qu'elle place le but de l'existence en elle-même, et c'est précisément à cela que tend la révolution, car elle n'est que la révolte de la nature contre tout ce qui l'empêche de s'épanouir et de jouir de soi.

Ainsi finit la première partie de la thèse de

Wagner. Elle aboutit, en somme, à nous promettre comme fruit de la révolution, une renaissance de la civilisation hellénique. Cela ne suffit pas. Tout se tenant et s'enchaînant dans le monde, cette civilisation devait forcément contenir les germes de ce qui a suivi. Or la régénération sociale que rêve notre utopiste doit être éternelle. De là une nouvelle dissertation, où le maître, après avoir reconnu les lacunes de la civilisation grecque, s'efforce d'établir que la révolution est le terme des longs efforts que l'humanité a dû faire pour les combler.

Si les Grecs, dit-il, ont mis très sagement le but de la vie en elle-même, ce fut seulement d'instinct, sans savoir qu'il en devait être réellement ainsi. Voilà pourquoi les superstitions que le cerveau de l'homme ignorant engendre naturellement, ont pu grandir, et dominer la vie ; voilà pourquoi il a fallu que l'art fît place à la science qui, seule, pouvait mener l'homme à la connaissance. D'autre part la culture hellénique eut le tort d'être exclusivement nationale ; pour le Grec l'étranger était un barbare, c'est-à-dire un être inférieur, dont il faisait son esclave. De là la nécessité que la société hellénique fût dissoute pour que la société universelle pût s'élaborer, et l'esclave être graduellement affranchi. Aujourd'hui, ce double travail est accompli. La science a reconnu la nature et justifié l'instinct ; la fraternité universelle, proclamée par le Christianisme, n'attend plus que la destruction d'institutions vermoulues pour devenir réalité. Le triomphe de la révolution doit donc amener la constitution d'une société qui, fondée sur le même principe que la société grecque, sera universelle et indestructible, dont l'art

sera, par conséquent, aussi supérieur à l'art grec, que ce qui est infini dans le temps et dans l'espace, surpasse ce qui est limité sous tous les rapports.

Telle est en substance la thèse de Wagner. Elle a le défaut d'être trop superficielle pour les gens qui ont un peu réfléchi sur ces graves questions, et trop transcendante pour les artistes que le maître prétendait réfuter. Mais peu importait. Poussé par la nécessité intérieure, qui fait sentir sa contrainte à tout être portant en soi un germe vivant, Wagner devait passer par dessus le but qu'il croyait poursuivre, pour travailler à la seule chose qui lui incombât réellement : l'achèvement de son œuvre. C'est à cet unique objet que *Art et Révolution* répond vraiment. Il fallait terminer l'élaboration de la première partie — celle qui devait figurer la tragédie de l'humanité. Sous ce rapport nous trouvons ici un progrès sensible, car, dans le tableau historique que nous venons de résumer, derrière les faits recueillis l'an passé, nous voyons apparaître les tendances passionnelles qui, seules, peuvent donner la vie à une œuvre dramatique. A la vérité, ceci est encore bien vague et loin d'être arrivé à maturité ; mais en revanche nous commençons à voir se dessiner avec netteté la société idéale, en vue de laquelle il fallait que le maître crût travailler, pour que la forme de *Siegfried* se fixât en son esprit. Vous vous souvenez que, dans l'état social dont Wagner nous annonce la constitution prochaine, *tous* les hommes auront pour occupa-

tion presque unique d'accroître leurs aptitudes corporelles et artistiques, enfin que la représentation d'une tragédie sera l'événement capital, auquel chacun ambitionnera de participer. — Eh bien, tâchez de vous imaginer les interprètes dont pourrait disposer le poète dramatique dans des conditions semblables ! Vous comprendrez alors quelle beauté Wagner avait besoin de supposer dans la vie, elle-même, pour pouvoir se décider à briser, en faveur des formes qui devaient en surgir directement, celles que nous a léguées la tradition (1).

Assurément, voilà qui prouve la grande conscience de l'artiste ; mais que penser du bon sens de l'homme ? Avant qu'il soit possible de songer à l'art, il faut avoir de quoi manger ; qui pourvoira à cela dans une société de cigales ? — D'abord Wagner comptait sur nos machines pour accomplir toutes les grosses besognes qui, chez les Grecs, incombaient à l'esclave. Et puis, il croyait que le communisme, en divisant entre tous, les travaux d'utilité, les réduirait à si peu de chose qu'autant valait n'en pas parler ! — Seulement, dans *Art et Révolution*, il a grand soin de ne pas prononcer le mot *communisme*, tout comme il évite de nommer Meyerbeer, bien

(1) « Vous vous réjouirez quand vous aurez une nouvelle œuvre de moi, écrivait-il un peu plus tard à ses amis. Ce sera clair, simple, sensé. Car le public de l'avenir pour qui je travaillerai désormais ne sera pas composé, comme notre monde artistique moderne, d'aristarques ennuyés, mais d'hommes sains ayant un cœur dans la poitrine. » *B. an Uhlig* etc., p. 383.

qu'il n'ait pu résister au besoin de l'attaquer (1). C'est là une concession faite à Liszt, qui lui avait recommandé instamment « de ne pas se mettre en inimitié avec telles gens qui pourraient barrer le chemin de ses succès » et « de s'abstenir des lieux communs politiques et du galimatias socialiste ». Pour rester autant que possible dans les limites que lui avait tracées son ami, c'est même par un appel aux conservateurs que Wagner termine son pamphlet — appel en faveur de ce théâtre, réellement artistique, dont, à Dresde, il avait vainement réclamé la fondation, et qu'il demande maintenant aux conservateurs français d'organiser, dans des conditions telles que les représentations y puissent être gratuites. « Vous avez peur de la révolution, leur dit-il ; vous craignez que son triomphe ne soit celui de la barbarie. Usez donc de la dernière arme qui vous reste pour conjurer le danger. La religion a perdu son empire sur les masses, la force matérielle va vous échapper. Il n'y a plus que l'art qui, grâce à la faculté qu'il possède de rendre *sensibles* les plus hautes vérités, peut les imposer aux multitudes. Donnez donc aux artistes les moyens de

(1) Il y a seulement dans *Art et Révolution* une diatribe contre l'artiste qui, étant riche, travaille pour arriver à la gloire. « Qu'est-ce donc, s'écrie Wagner, que la gloire qui, étant décernée « par le public de nos théâtres, ne peut être obtenue que par la sou- « mission à ses frivoles exigences ? Tromperie, tromperie réci- « proque. L'artiste trompe le public en lui donnant pour or pur sa « *marchandise bariolée*, et le public trompe l'artiste en le cou- « ronnant de lauriers. » Evidemment en écrivant ces lignes, Wagner pensait à Meyerbeer.

remplir cette mission civilisatrice. Donnez-leur un théâtre qui, étant ouvert à tous, deviendrait le temple d'un culte humanitaire. » — En un temps où les ouvriers, devenus athées, sont envahis par le plus grossier et le plus dangereux matérialisme, est-ce si mal parler ? En tous cas nous touchons ici au *tuf* de la pensée du maître. Ses idées sur le sens de la vie, sur la société, sur la religion, et même sur l'essence de l'art, pourront se modifier profondément, mais sur ce point elles resteront immuables. En 1872, dans la préface du troisième volume de ses œuvres complètes, il se félicitera encore d'avoir montré dans *Art et Révolution* la seule voie qui pût abréger la période d'anarchie, ouverte en Europe par la Révolution française. Et s'il n'a pu rendre gratuites les représentations de Baireuth, on verra qu'il l'a toujours amèrement regretté.

III

WAGNER A ZURICH. LA *SOCIÉTÉ DE L'AVENIR ET L'ART*

Difficulté que présente la conception d'un opéra pour Paris. — Installation à Zurich. — Première société que fréquente le maître. — Madame Wilhelmine consent à venir le rejoindre. — Bonté de Liszt. — Enthousiasme. — La **Société de l'Avenir et l'Art**. — Double nécessité artistique à laquelle répond la condensation philosophique de la thèse révolutionnaire. — Le luxe. — Egoïsme et communisme. — La mode. — La prépotence de l'esprit et le sentiment instinctif. — L'Etat remplacé par l'Art. — Formule de la société de l'avenir. — Origine de l'erreur de Wagner. — Les véritables résultats de cette étude. — Le fond psychologique de l'*Anneau du Nibelung*. — La *pierre de touche* qui permettra au maître d'en dégager la forme.

Art et Révolution contenait la matière de six feuilletons, destinés au *National*. Quoique ce ne fût pas là « l'article solide sur le théâtre de l'avenir » que Wagner avait résolu de faire paraître, c'en était assez pour qu'il fût grand temps de penser sérieu-

sement à l'opéra nouveau auquel les études littéraires ne devaient que préparer la voie. Malheureusement, cette partie essentielle du programme arrêté à Zurich était de beaucoup la plus difficile. Pour concevoir cet opéra, il fallait, écrivait le maître, qu'il devînt un autre, tout en restant lui-même (1). Et quoique ceci signifie simplement qu'il devait trouver un poème qui, tout en étant l'expression de ses propres convictions, pût convenir au goût français, pour un artiste comme lui, dont le développement s'était fait en vue de l'Allemagne : voilà une tâche singulièrement malaisée. D'autant plus que la difficulté, déjà si grande en soi d'une telle entreprise, était encore accrue par la perspective, au plus haut point rebutante pour Wagner, d'avoir à établir sa musique, non pas sur son propre poème, mais sur le masque parasite dont l'affublerait le rimeur quelconque, par lequel il serait obligé de le faire traduire en vers français. Ainsi s'en allait la possibilité d'atteindre à cette fusion des arts dont il poursuivait la réalisation, depuis tant d'années, et qu'il se sentait maintenant capable d'accomplir. Ainsi l'œuvre qui lui était imposée par les circonstances prenait à ses yeux un caractère d'opprobre qui, pour ne pas le paralyser, devait s'y refléter, afin que, du dégoût et de l'indignation même qu'il ressentait, pût naître l'inspiration

Parmi les nombreuses esquisses qu'il avait en

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 42.

portefeuille, il en était bien une qui atteignait au but. C'était *Jésus de Nazareth*, poème du renoncement imposé par l'indignité de la société environnante et long plaidoyer en faveur de la révolution sociale (1). Mais comment espérer que ce drame, reconnu par lui-même irréalisable en Allemagne, pourrait être accepté par un théâtre de Paris! Force lui était donc de concevoir un sujet nouveau. Pour ranimer son imagination, toujours déprimée par la cohue d'une grande ville, il alla à Rueil, espérant sans doute y retrouver l'entrain avec lequel il avait naguère composé à Meudon le *Vaisseau Fantôme*. Cet espoir ayant été déçu et le souvenir du bonheur parfait qu'il avait goûté durant son passage à Zurich lui inspirant un désir fou d'aller se fixer dans la jolie ville suisse, il s'y rendit, non toutefois sans avoir demandé à Liszt pour faire le voyage, trois cents francs que l'excellent homme lui avait envoyés aussitôt.

Voilà donc Wagner à Zurich. Mais il avait laissé à Dresde sa femme, une jeune belle-sœur, puis toute

(1) L'esquisse de *Jésus de Nazareth* a paru en 1887 chez Breitkopf et Hærtel. Leipzig. Elle se subdivise en trois parties : 1° un bref récit de la pièce, (en cinq actes) ; 2° quelques pages d'explication suivies des discours que l'auteur comptait faire prononcer à Jésus, avec numéros indiquant les actes où ils prendraient place; 3° les passages des évangiles, épîtres, actes des apôtres qui devaient être cités. La seconde partie est la plus intéressante. Elle montre que Wagner voulait faire de Jésus purement et simplement l'apôtre du communisme et de l'anarchie régie par l'amour, en un mot de la *société de l'avenir* telle qu'il la comprenait lui-même.

une ménagerie, parmi laquelle il faut citer le gros chien Peps, un véritable ami; en outre un petit perroquet auquel il avait appris à siffler des motifs de Beethoven et qu'il considérait comme « son génie familier ». Maintenant que Wagner était dans la ville de son choix il fallait faire venir toute cette colonie, car le maître était ainsi fait qu'il ne pouvait se passer de la compagnie des femmes et... des bêtes. — Ne riez pas de ce rapprochement. Quoique irrévérencieux, il est sérieusement motivé. Wagner dont le héros était alors Siegfried (1), l'homme purement instinctif, n'aimait pas seulement les femmes à cause de leurs grâces et de leur beauté, mais aussi parce que, beaucoup plus que l'homme, elles sont restées près de la nature. Or il est certain que, sur ce point, les animaux l'emportent encore sur elles. — Wagner eût donc voulu avoir près de lui, femme, belle-sœur et ménagerie. Mais, pour le moment, inutile d'y songer, car Madame Wilhelmine était furieusement irritée contre son mari, à qui elle n'avait pas encore pardonné d'avoir sacrifié si légèrement un emploi qui leur donnait à tous deux de quoi vivre, et flattait son amour-propre. Bon gré mal gré, il fut donc obligé de se contenter de la société qui, dans les pays germaniques, se rassemble le soir dans les brasseries. Du moins choisit-il ses amis dans l'âge où l'homme conserve encore la

(1) En attendant que ce soit le *reine Thor* (Parsifal).

spontanéité de la femme. A l'exception de M. Müller, son camarade d'enfance, le petit groupe dans lequel il s'introduisit était composé d'adolescents dans leur vingtième année. Et, chose digne de note, un seul était musicien : c'était M. Wilhelm Baumgartner, auteur de *lieder*, dont le maître parla plus tard avec éloge (1). Des quatre autres, deux étaient avocats, et deux employés dans l'administration cantonale. Wagner nous a fait savoir que le plus intelligent était « un radical à la vue longue ». Cela suffit pour caractériser le groupe.

On comprend qu'un tel milieu pouvait stimuler notre idéologue à poursuivre sa campagne littéraire de démolition, mais non pas à composer le fameux opéra parisien. La première chose qu'il fit, fut, en effet, de terminer *Art et Révolution*. A la fin de juillet, il en adressait une copie au *National*, puis, le 4 août, une autre à Liszt, destinée à l'éditeur de Leipzig, Wiegand, qui devait publier cet opuscule en allemand, sous forme de brochure Et, tandis qu'il achevait ce travail, l'idée de faire une grande étude sur le théâtre de l'avenir, non seulement devenait plus pressante, mais s'était élargie, car il avait reconnu que, avant de pouvoir décrire l'art de l'avenir, il fallait dégager d'abord avec netteté l'essence de la société qui le déterminerait. Sur la

(1) Dans un article de journal, reproduit dans une lettre. *B. an Uhlig*, p. 154-156.

première page du petit ouvrage qui allait paraître, il écrivit donc (1) :

I *Art et Révolution*,

II *La Société de l'Avenir et l'Art* (2),

III *L'Œuvre d'Art de l'Avenir*,

indiquant par là, la trilogie littéraire dont il avait tracé le plan.

Pendant ce temps, les sentiments affectueux de Mme Wilhelmine, avaient triomphé de son courroux. Dans le courant de juillet, elle écrivit à son mari, qu'elle désirait le rejoindre, car elle était tout à lui dans la mauvaise comme dans la bonne fortune. Wagner, très touché, eût voulu, non seulement la faire venir de suite à Zurich, mais l'y recevoir dans des conditions où elle n'eût rien à regretter. Naturellement, il était sans argent, n'ayant rien fait pour en gagner ; aussi le voilà implorant encore une fois l'assistance de Liszt. C'était bien indiscret, mais la lettre qu'il lui adressa est très touchante.

« Je cherche activement, disait-il à son ami (3), de « l'occupation et des ressources afin de n'avoir plus à « t'importuner désormais... Mais, maintenant, au nom « de tout ce qui t'est le plus cher, tâche de rassem- « bler de l'argent, le plus d'argent qu'il te sera pos-

(1) *R. Wagner Entwürfe. Gedanken. Fragments.* Leipzig Breitkopf und Hærtel, p. 49.

(2) Kunstlerthum der zukunft. Il n'y a pas de mots français correspondant à kunstlerthum. Je traduis d'après le contenu de l'ouvrage tel qu'il nous est révélé dans les *Esquisses* et dans la première partie de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*.

(3) *R. Wagner Liszt.* T. 1, p. 34-35.

« sible, et envoie-le, non pas à moi, mais à ma « femme... Vois-tu, je ne tiens à aucun foyer, moi, « mais je tiens à cette pauvre femme, bonne et fidèle, « à qui je n'ai encore presque rien donné, que des « peines... et qui pourtant se sent à tout jamais liée à « moi, vilain diable mal appris. Donne-la-moi ; et tu « m'auras tout donné. »

Puis viennent les belles promesses, qui semblent si faciles à tenir, alors que l'esprit enfiévré par un seul désir ne voit d'autres difficultés que celles qu'il faut vaincre pour le satisfaire.

« Tu verras alors comme le travail ira de soi ! Mes « plans pour Paris, mes articles brochures ! Deux « scénarios seront prêts le mois prochain... Quant à ce « que tu pourrais vouloir de moi, et que je ne puis pas « faire, je te convaincrai ; je te le promets. En atten- « dant, donne-moi ma pauvre femme. Fais que, bien « vite, elle puisse venir me trouver, gaie et confiante « dans l'avenir. Oui c'est ainsi que je suis, je puis « mendier... Je pourrais même voler pour donner un « peu de joie à la malheureuse, ne fût-ce que pour de « courts instants !! Ah, toi, cher et bon Liszt, vois ce « que tu peux faire, et aide-moi. Aide-moi, cher Liszt. « Adieu et aide-moi ! »

Pour n'être pas touché par ces lignes ardentes, il eût fallu avoir le cœur froid, et Liszt était la bonté même. A ce moment-là, il n'avait pas d'argent disponible, mais il sut en trouver ; et peu de jours après, il annonçait à Wagner qu'il avait envoyé à sa femme cent thalers (375 fr.) offerts par un admi-

rateur de *Tannhæuser* qui voulait rester inconnu (1).

Voilà Wagner ravi! Déjà les quelques semaines passées à Zurich, avaient confirmé la bonne impression que cette ville lui avait causée dès l'abord. Au charme de son lac, à la splendide promenade de l'Utliberg, à l'air pur des Alpes, au sentiment de liberté qu'il éprouvait dans la vieille cité républicaine, s'était ajouté le plaisir toujours vif pour un artiste, de découvrir qu'il y jouissait déjà d'une certaine célébrité. La certitude que sa femme viendrait le rejoindre, qu'il allait ainsi définitivement s'installer dans cette ville de son choix, et que tous les biens qu'il y avait trouvés ne lui échapperaient pas, doubla sa joie. Ce fut alors que, pour la première fois, depuis sa fuite de Dresde, il écrivit à Théodore Uhlig (2), l'ami le plus intime qu'il y eût laissé ; et voyez en quels termes !

« Je vis à la façon communiste, lui disait-il (3) le « 9 août 1849, grâce à l'argent que Liszt m'a prêté. Je « n'en suis pas moins joyeux, je puis même dire heu- « reux, car ce qu'il y a de meilleur en moi est satis- « fait... Comme vous savez, j'avais prévu depuis long- « temps, la catastrophe de Dresde, mais je n'avais nul « pressentiment du coup de vent qui m'a emporté. Eh

(1) Certainement la Grande Duchesse de Weimar, qui ne pouvait pas protéger ouvertement un réfugié politique.

(2) Musicien et écrivain, Théodore Uhlig faisait partie de l'orchestre de l'Opéra de Dresde, et était rédacteur de la *Neue Zeitschrift für Musik* où il travailla à la diffusion des idées de Wagner.

(3) *B. an Uhlig*, p. 5, 6.

« bien, soyez-en sûr, nulle amnistie, ni restitution
« d'emploi, ni quoi que ce soit au monde, ne pourrait
« me décider à redevenir n'importe où, ce que j'ai été
« à Dresde pour mes plus grandes souffrances... Qu'est-
« ce que le souci de ce que le bourgeois appelle son
« avenir en comparaison de la conscience de n'être
« plus tyrannisé dans sa plus noble activité ! Et com-
« bien peu d'hommes savent se préférer eux-mêmes à
« leur estomac. Pour moi, le choix est fait, et je suis
« délivré du tourment qu'il entraîne : aussi je me sens
« libre dans le plus profond de mon être et je puis
« mépriser les coups qui viennent du dehors. »

Ces lignes sont curieuses, car elles nous montrent combien Wagner était alors possédé par l'utopie socialiste, et comme il était résolu à dédaigner toute suggestion extérieure, pouvant s'opposer à sa libre manifestation. Si j'ajoute à cela qu'il s'était plongé de plus en plus dans l'étude des doctrines de Feuerbach, on pourra se représenter d'avance les traits distinctifs de cette *Société de l'Avenir*, qui n'a pas vu le jour, mais dont la substance a passé dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. Cet écrit devait se distinguer des précédents par l'abandon de toute retenue dans l'énoncé de ses convictions révolutionnaires et par l'effort tenté pour leur donner un tour plus philosophique. Ce double caractère, disons-le de suite, répond strictement à l'objet même des recherches du maître, qui était toujours d'établir les bases de son grand œuvre. En vérité, c'est là chose essentielle, car je vous le demande, quel intérêt présenteraient les élucubrations socialistes de Wag-

ner, si elles ne nous faisaient vraiment assister à la formation de l'*Anneau du Nibelung !* Et comme la philosophie passe généralement pour être aux antipodes de l'art, il faut que je commence par montrer la nécessité qui s'imposait au maître de réduire ses doctrines révolutionnaires à leur essence philosophique, afin de pouvoir arrêter la forme et compléter le fond du *grand drame.*

D'abord le but *conscient*, voulu, de ses recherches, c'était de dégager absolument la forme de *Siegfried*, de celles qui lui étaient suggérées par l'habitude (1). Et en vérité, c'était la chose des plus ardue. Ce qui fournit à l'artiste le moule dans lequel il doit jeter sa pensée, c'est, comme je l'ai déjà dit, le public qui l'environne, ou, plus exactement, le sentiment qu'il a du mode d'expression à employer pour s'en faire comprendre. Mais le public auquel Wagner devait s'adresser pour créer cette œuvre révolutionnaire n'existait pas, c'était le public de l'avenir, c'était un public imaginaire. Et quelque effort qu'il eût fait pour en éveiller l'image en son cerveau et lui donner toute la vivacité possible, une simple image cérébrale ne pouvait avoir sur ses facultés créatrices,

(1) Il est indispensable, disait-il à Uhlig au moment d'entreprendre l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, que je fasse et publie ce travail avant d'en revenir à la production artistique. Je dois, et ceux qui s'intéressent à mes efforts doivent avec moi, en venir à une explication précise. Autrement nous pataugerions tous dans un demi-jour nauséabond, qui est pire que la nuit absolument bornée, où, n'y voyant pas, on s'accroche à la vieille rampe accoutumée. *B. an Uhlig*, p. 10.

cette puissance impérative que possède la réalité, perçue avec les sens. Il fallait donc que le maître procédât d'une façon artificielle. Il fallait qu'il soumît les formes d'art qui s'offraient à lui, à ce véritable triage, qu'il leur a fait réellement subir, comme nous le verrons plus tard, dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. Mais pour effectuer cette sélection, il était indispensable qu'il eût en main une *pierre de touche*, grâce à laquelle il pût distinguer aisément et rapidement, ce qui devait être retenu ou écarté. Or que pouvait être cette *pierre de touche*, sinon la notion précise du mobile essentiel qui commande tout aujourd'hui, et, d'autre part, de celui sur lequel tout devra reposer dans la société de l'avenir ?

On a compris maintenant, je l'espère, comment pour reconnaître clairement la forme de son grand drame, Wagner avait besoin de réduire la thèse socialiste à son expression abstraite. Mais à côté du but *conscient* de ses recherches, il en était un autre qui, pour être encore *inconscient*, ne s'imposait pas moins impérieusement : c'était la nécessité confusément ressentie d'achever la construction du fond même de son drame. Vous vous souvenez, n'est-ce pas, que ce poème, tel que Wagner l'avait esquissé en 1848, comportait deux parties, dont la première encore à peine ébauchée, devait figurer la tragédie de l'humanité. Or, pour réaliser un aussi vaste dessein, il fallait inévitablement se comporter en philosophe. Premièrement, parce que, pour faire une œuvre d'art, d'un drame qui a pour acteurs des

milliers d'individus, et s'est manifesté pendant des siècles par une infinité de cas particuliers, il n'y a qu'un procédé : c'est de saisir les motifs essentiels, pour en faire ensuite la base d'une action symbolique. En second lieu, parce que, pour réduire un drame quelconque à la forme musicale, il n'y a pas encore d'autre façon de s'y prendre (1). C'est là un fait que, malheureusement, Wagner seul paraît avoir bien compris : l'unique moyen de modeler un sujet dramatique, en vue de l'expression musicale, c'est d'extraire et d'accuser fortement le fond éternel et immuable qui, se cachant sous l'apparence changeante des phénomènes, constitue en même temps que leur essence philosophique, tout ce que la musique en peut représenter, et ce que, seule, elle peut représenter.

Ceci dit, pour que le lecteur ne perde pas de vue la direction dans laquelle nous marchons, par des voies en apparence si détournées, tâchons de suivre Wagner dans l'élaboration de la *Société de l'Avenir*.

Pour commencer en philosophe : « La nature, dit-il avec Feuerbach, n'est qu'un vaste enchaînement, qui contient en soi-même sa cause et sa

(1) De ceci, Wagner avait déjà la conscience très claire, quand il écrivit, en 1841, un article sur l'*Ouverture*, où il dit : « Une con-« ception purement musicale peut très bien embrasser les idées « fondamentales d'un drame, mais non pas le sort de chacun des « personnages. Dans un certain sens, le musicien procède comme « le philosophe qui ne saisit que l'idée même ». *G. S.* T. I, p. 255.

fin (1). Elle engendre spontanément, sans dessein, uniquement poussée par le *besoin* qui l'aiguillonne. Ce *besoin*, reconnaissable par la véritable contrainte qu'il exerce sur l'individu : voilà donc, le fond de la vie. » Et c'est de cette dernière proposition que Wagner part pour commencer contre la société moderne, une série d'attaques, qui aboutiront à en déterminer le principe, aussi bien que celui de la société de l'avenir.

« Là, où il n'y a pas de besoin véritable, s'écrie-t-
« il (2), aucune activité n'est nécessaire. Or, là où
« aucune activité n'est nécessaire, règne l'arbitraire ;
« et là où règne l'arbitraire, fleurissent tous les vices,
« toutes les infractions à la nature ; car le besoin faux,
« le besoin imaginaire, naît alors, qui ne peut se satis-
« faire qu'aux dépens du besoin nécessaire.

« La satisfaction du besoin imaginaire, c'est le luxe
« qui est égoïste, inhumain, sans cœur, tout comme le
« besoin auquel il s'efforce de répondre, mais en vain ;
« car ce besoin étant imaginaire n'a pas de contre-
« partie dans la nature en laquelle il puisse se résoudre.
« La faim a sa contre-partie, qui est la satiété, mais il
« en est autrement du besoin imaginaire, du besoin du
« luxe, qui, déjà, est un luxe lui-même. En lui, le
« besoin ne peut jamais se résoudre dans la *suffisance*.
« Il martyrise, consume, brûle et torture, toujours
« insatiable. En vain, il fait languir l'esprit, le cœur,
« les sens, et bannit de la vie paix, joie, bonheur. Pour
« un moment d'apaisement qu'il ne peut jamais trou-
« ver, il dévore l'activité et les forces vives de milliers

(1) *G. S.* T. III, p. 53-55.
(2) *Ibid.* p. 60-61.

« de misérables. Il vit de la faim inassouvie de milliers « de nécessiteux, sans pouvoir, un seul instant, assouvir « sa propre faim. Il retient tout un monde dans les « chaînes de fer du despotisme, sans pouvoir rompre, « un seul instant, les chaînes dorées du tyran qu'il est « est en vérité pour lui-même.

« Et ce démon, ce besoin qui n'est pas un besoin, ce « besoin du besoin — en un mot ce besoin du luxe, qui « est déjà un luxe lui-même, il régit le monde ! Il est « l'âme de notre industrie, qui tue les hommes pour « en faire des machines, l'âme de notre Etat, qui dif- « fame l'homme pour pouvoir ensuite l'agréer *gra-* « *cieusement* à titre de sujet (1) ; il est l'âme de notre « philosophie qui jette l'homme en pâture à un Dieu immatériel, ce dernier rayonnement de tout luxe « intellectuel; il est l'âme, hélas ! et la cause détermi- « nante de notre art. »

C'est là, direz-vous, bien plutôt la harangue d'un tribun que le langage d'un philosophe. Je conviens que le mot *luxe*, que Wagner retient, parce que, pour lui artiste, il fait image, n'a pas la dignité voulue. Il n'en est pas moins vrai que, par le sens étendu qu'il lui a donné, Wagner est arrivé à s'élever au-dessus des faits particuliers et à embrasser toute une vaste généralité. Ce n'est donc plus assez de s'en prendre, comme il l'avait fait l'année précédente, à une simple institution, il lui faut remonter maintenant jusqu'à la cause première dont celle-

(1) Ceci n'est pas très clair. Wagner veut dire que l'Etat méconnaît la bonté originelle de l'homme afin de pouvoir lui ravir sa liberté, tout en se donnant l'air de lui rendre service. Voir *G. S.* T. IV, p. 82.

ci n'est qu'une conséquence. En effet ce n'est pas seulement à la propriété que Wagner s'attaque ici, c'est à l'*égoïsme*, dans lequel il reconnaît l'origine de la stérilité dont la société est frappée, et de l'éternelle tragédie dont elle nous donne le spectacle. L'égoïsme isole l'individu de tout ce qui, dans la nature, pourrait déterminer l'explosion de ce *besoin contraignant*, qui est la force créatrice. L'égoïsme enfin est une *erreur* fatale (1) car, pour pouvoir se satisfaire, il faudrait qu'il détruisît l'*amour*, et comme c'est impossible, il n'a pu que donner lieu à un éternel conflit, qui conduit l'humanité à se déchirer perpétuellement elle-même. Voilà pourquoi, plus que jamais, Wagner réclame l'établissement du communisme. Il y voit maintenant la forme sociale qui répond à l'antithèse de l'égoïsme, à l'amour. Et l'amour est, à ses yeux, la grande, l'unique force constructive qui, après avoir uni les cellules microscopiques dont le corps humain est formé (2), réunit l'homme à la femme, crée la famille, puis la société, et peut seul en maintenir la parfaite harmonie.

En vérité, Wagner était, à cette époque tellement convaincu que le communisme est purement l'application à la société d'une loi de la nature, qu'il va jusqu'à comparer la révolution sociale à la révolu-

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 236.

(2) Pour Wagner la force d'attraction n'est qu'une forme élémentaire de l'amour. Voir *G. S.* T. III, p. 84.

tion cosmique qui, jadis, précéda l'apparition de la vie sur terre (1). L'état actuel de la société lui semble présenter, avec la période chaotique, cette ressemblance que les forces de l'humanité s'y trouvent groupées en masses isolées, comme l'étaient alors celles de l'univers; et, dans un cas comme dans l'autre, le résultat lui paraît être un mouvement brillant et bruyant, mais complètement stérile. Enfin, et c'est là ce qui est essentiel dans la comparaison, la révolution sociale attendue par Wagner, lui semblait devoir être, tout comme la révolution cosmique, qui s'est accomplie naguère, l'œuvre d'une force absolument inconsciente. Il ne craint même pas d'affirmer que, pour pouvoir y participer, l'homme cultivé doit commencer par « renier son intelligence (2) ». Voilà une allégation bien faite pour confondre. Elle est pourtant formelle, et le second chef d'accusation de Wagner contre la société moderne, c'est précisément d'avoir attribué à l'esprit humain un rôle dirigeant qui, suivant lui, doit être réservé à l'instinct. De là, de nouvelles diatribes qui, aboutissant à proclamer la nécessité de l'anarchie, font, en vérité, de Wagner, un précurseur du prince Kropotkine.

Il s'en prend, d'abord, violemment et lourdement

(1) *G. S.* T. III, p. 63-64.
(2) *Entwürfe*, p. 15 et *G. S.* T. III, p. 65.

à la *mode* (1), quoique, de toutes les formes prises par la pensée pour commander à la nature, ce soit là celle qui semble le moins se prêter à un examen sérieux. Mais la mode est la rivale de l'art. Cherchant à introduire dans la vie un élément de beauté, elle prend sa place ; de plus, elle le rend impossible, car elle s'oppose aux manifestations de la nature qui seule pourrait l'inspirer. En voilà assez pour qu'elle soit condamnée. Mais comment détruire la mode ? Il n'y a qu'un moyen : détruire les racines qu'elle a dans la vie. — C'est ici que la chose prend des proportions formidables. La mode, avons-nous dit, est *une* des faces de la tyrannie exercée par l'esprit humain sur la nature. Or il en est une autre beaucoup plus grave, qui est la cause de la première : c'est l'Etat, véritable abstraction de la pensée qui, devenue puissance matérielle, a supplanté le principe de l'individualité. « L'Etat, dit « Wagner (2), est une puissance roidement dogma-

(1) « La mode, dit Wagner, est l'appât artificiel qui éveille un « besoin factice là où il n'en est pas de naturel. Or, ce qui n'est « pas déterminé par un besoin véritable est arbitraire, absolu, ty- « rannique. Aussi, la mode est-elle le tyran le plus insensé, le « plus monstrueux qu'ait fait surgir la perversion humaine... Son « essence est l'uniformité la plus absolue, tout comme son dieu est « un dieu impuissant... La mode n'est donc pas créatrice comme « l'art ; elle n'est qu'un dérivé factice de son antithèse, la nature. « Car, au fond, c'est à la nature seule qu'elle s'alimente, tout comme « le luxe des classes riches est le résultat du besoin des classes « pauvres... Tous ses produits quelque embrouillés et tortillés « qu'ils soient ont toujours leur prototype dans la nature. »

2) *G. S.* T. IV, p. 85.

« tique et impérieusement despotique, qui détermine « d'avance l'individu. Dès le berceau, il s'empare de « lui, fixe la place qu'il devra occuper dans la so- « ciété et le degré d'indépendance dont il pourra « jouir. Il lui impose sa morale, et, par là, le prive « de toute spontanéité de jugement. » Bref, de l'homme, l'Etat a fait un *bourgeois*, c'est-à-dire « un être qui n'a d'autre personnalité que celle que l'Etat lui prête » (1). Ainsi incarné dans l'Etat, l'esprit humain se substitue donc réellement à la source vive d'où découle toute activité naturelle, et comme il a la prétention de soumettre la vie à une règle immuable, il tend à la pétrifier; à en faire, comme dit Wagner, un *monument*. On ne saurait pourtant aller jusque là, c'est pourquoi cet esprit omnipotent a dû se charger de lui imprimer un mouvement artificiel et automatique. De là, la mode. Elle est, on le voit, uniquement la conséquence du régime de l'Etat, et, pour la faire disparaître, il faut détruire l'Etat.

Wagner n'hésite pas (2). Et comment hésiterait-il, lui qui croyait alors à la toute-puissance et à la toute-bonté de la nature ? Il avait une foule de raisons pour ne voir dans l'Etat qu'une inutilité nuisible. D'abord, comme l'esprit humain ne peut supprimer la nature, il devait nécessairement échouer dans sa prétention de l'assujettir à des règles fixes.

(1) *G. S.* T. IV, p. 85.
(2) *Ibid.*, p. 83.

Il n'est arrivé, en effet, qu'à donner naissance à un conflit qui, sous une autre forme, renouvelle celui de l'amour et de l'égoïsme. Enfin c'est en pure perte qu'une semblable expérience a été tentée, car la nature, ayant en soi tout ce qu'il faut pour atteindre à ses fins, il eût suffi de la laisser faire pour que, se corrigeant elle-même à mesure que le besoin s'en fait sentir, elle arrivât par sa propre évolution, à constituer une société harmonieuse. L'Etat doit donc disparaître. Mais il sera remplacé, il sera remplacé, affirme Wagner, par l'*art* (1). Vous croyez à une plaisanterie ? Pas du tout, je cite textuellement. Et Wagner s'est même donné la peine de justifier très sérieusement cette assertion extraordinaire. « Si l'Etat est mauvais, dit-il en substance, c'est parce qu'il prétend *imposer* le résultat de l'expérience et que, par là, il détruit l'individualité humaine. Mais si le fruit de l'expérience des hommes qui nous ont précédés ne doit pas nous être *imposé*, il est bon qu'il nous soit *transmis*. Or, c'est ce que l'art seul peut faire, car pour qu'une telle *transmission* soit réelle, il ne suffit pas qu'elle s'adresse à notre intelligence, il faut que, par les sens, elle pénètre directement jusqu'au plus intime de notre être, jusqu'au *sentiment*. Et c'est là le privilège exclusif de l'art, du grand art qui dispose de tous les moyens par lesquels une idée peut être réalisée devant les sens. »

(1) *Entwürfe*, p. 16-19, *G. S.* T. IV, p. 90-96.

Art, communisme, anarchie : voilà donc la formule de la société de l'avenir. Et ce sont là, pour Wagner, trois termes qui se commandent réciproquement, dérivant tous, du principe *amour*; de même que tout le système actuel s'appuie sur le principe *égoïsme*. Le règne de l'Etat ou, ce qui revient au même, le règne de l'*esprit*, s'érigeant en cause première, n'est en effet qu'une forme de l'égoïsme : l'égoïsme d'une faculté de l'homme ou, si l'on veut, de la classe sociale chez laquelle cette faculté a obtenu une prédominance absolue. Et si le communisme est l'ordre social commandé par l'amour, l'art est le fruit de l'esprit humain, réconcilié par l'amour avec la réalité sensible (1), tandis que l'*anarchie* est le règne même de l'amour (2). Ainsi quelque absurde que soit l'utopie de Wagner, elle repose sur une seule erreur : c'est d'avoir cru que l'amour avait une puissance assez grande, assez universelle, pour pourvoir à tous les besoins sociaux. Et cette erreur, disons-le tout de suite, avait sa racine dans la confusion qui existait alors dans l'esprit du maître entre les acceptions très différentes que comporte le mot *amour*. « L'Amour « rédempteur, écrivait-il à cette époque (3), ce « n'est pas l'amour abstrait qu'enseigne le Chris- « tianisme, c'est la plus forte manifestation de la

(1) *G. S.* T. III, p. 58, 82.
(2) *Ibid.* p. 83-84, *Jésus de Nazareth*, p. 27-40.
(3) *G. S.* T. III, p. 265-266.

« nature humaine non défigurée, qui, ayant sa « source dans la joie de l'existence sensuelle, part « de l'attrait qui réunit les sexes, pour s'étendre « aux enfants, aux frères, aux amis et finalement à « l'humanité entière. » Autrement dit, ce que Wagner prend pour type de l'amour, c'est la passion qui attire l'un vers l'autre l'homme et la femme, et les pousse ensuite à s'identifier avec leurs enfants. Il fallait bien en effet envisager cet amour-là, pour pouvoir lui attribuer sur tous les hommes un empire tellement fort qu'il devînt le mobile principal de leurs actes. Seulement ce sentiment violent loin d'être, comme Wagner l'imaginait alors, l'antithèse de l'égoïsme, n'en est, sous bien des rapports, qu'une des plus profondes racines. Aussi, bien loin de pouvoir servir de base à une société communiste, il est en vérité la cause déterminante de l'organisation actuelle. Quiconque aime une femme prétend s'en réserver la possession exclusive, quiconque est attaché à ses enfants veut leur laisser ce qu'il possède. De là, le mariage et la propriété ; de là, aussi, la nécessité de la loi et des gendarmes. L'amour véritable, dans le sens moral du mot, l'amour absolument pur de tout égoïsme, c'est la *compassion* de Schopenhauer, c'est la charité chrétienne. Seulement, ce sentiment, loin d'avoir « sa source dans la joie de l'existence sensuelle », part au contraire de la conviction que le fond de cette existence n'est que souffrance. Et, au lieu d'être une affirmation de la vie, et de pouvoir engendrer une

utopie, il est la négation de la vie, et tend vers un paradis qui, quels que soient les prestiges dont on le pare, ne saurait consister que dans le retour à l'*unité*, par la destruction de toutes les barrières qui ont constitué des individualités, régies par l'égoïsme. Voilà ce que Wagner reconnaîtra lui-même plus tard. Alors il comprendra que Siegfried n'est aucunement le Rédempteur et que, dans son ensemble, l'*Anneau du Nibelung* n'est que la tragédie de la vie, ou, pour me servir d'une expression dantesque, l'image de l'*Enfer*. Alors, aux rêves utopiques, succéderont les rêves métaphysiques qui, ne pouvant être définis par les mots, ni représentés par les formes visibles, constituent le domaine si entièrement méconnu, au moment où nous sommes, de la musique absolue. Alors, pour exécuter son plan, qui était bien d'écrire une *Divine Comédie* de ce temps-ci et de porter, en même temps, tous les arts jusqu'aux dernières limites de leur puissance, il s'apercevra qu'il lui restait à faire le *Purgatoire* et le *Paradis*; et il concevra *Tristan* et *Parsifal*. — Mais ceci ne pouvait et ne devait venir que plus tard. Avant de songer au couronnement de l'édifice, il fallait en asseoir solidement la base. Avant d'en arriver à la *Charité*, cette suprême épuration de l'amour, il fallait avoir connu l'amour dans toute son âcre et virile puissance. Avant de songer à la rédemption métaphysique, il fallait avoir épuisé toutes les voies d'une délivrance terrestre, et s'être convaincu que, fatalement, la tragédie était au bout.

Enfin, avant de laisser la musique prendre son envolée dans les sphères, où, seule, elle peut planer, il fallait que, en assurant son union intime avec la parole et le geste, il eût établi le terrain stable d'où elle doit toujours partir pour pouvoir s'élever sans cesser d'être intelligible. En un mot, il fallait qu'il eût arrêté la forme de *Siegfried* et achevé le poème de l'*Anneau du Nibelung*. Or à ce double objet, suffisamment vaste pour l'absorber complètement, répond l'utopie socialiste. Nous avons déjà commencé à le montrer, en analysant l'esquisse des *Nibelungen* de 1848, puis *Art et Révolution*. Maintenant, efforçons-nous de discerner clairement le progrès notable opéré dans cette double poursuite, grâce à la condensation philosophique que vient de subir cette utopie.

Voyez, premièrement, quel pas considérable, dans la formation du grand drame qui, symbolisant la tragédie de l'humanité, devait précéder l'épopée de *Siegfried*. Dans l'esquisse de 1848, nous avions deux faits matériels : l'apparition du despotisme et l'avènement de la propriété qui, pour le drame, ne pouvaient donner lieu qu'à de simples récits. Maintenant, sous ces faits, nous voyons surgir le double conflit de l'amour et de l'égoïsme, puis de la loi immuable et de la vie ; ou, pour aller au fond des choses, la lutte de l'égoïsme sous sa forme active qui est l'*envie* (Neid), et sous sa forme passive qui est l'inertie, la coutume, la loi — contre l'impulsion première de la nature qui est, avant tout, l'amour

mais devient, dès qu'elle rencontre des obstacles, la force héroïque. Or, voilà bien la racine, à la fois psychologique et musicale, d'un véritable drame. Car si la loi, à quelque point de vue qu'on envisage son principe, ne peut jamais devenir un sujet bien musical (1), au contraire, l'*envie*, l'amour, la force héroïque (2), ont dans la musique leur expression la plus directe. Et assurément, dans le combat de ces forces vives de l'humanité, il y a, si l'on peut dire, la substance d'un drame latent, qui est susceptible des incarnations les plus diverses. Enfin, on peut ajouter que, sous la forme philosophique qu'elle vient de prendre, la thèse socialiste de Wagner, comporte déjà la *motivation* et la conclusion de ce drame. Celui-ci trouvera, en effet, nécessairement, son point de départ dans l'idée que, pour avoir les jouissances de l'égoïsme, il faudrait renoncer à l'amour ; et l'enseignement devant en ressortir sera que, ce renoncement étant impossible, il faut demander toute joie à l'amour seul.

Vous voyez le progrès accompli dans la formation du grand drame. Mais c'était là, je le répète, un progrès inconscient et qui ne produira ses fruits que lorsque Wagner, s'étant remis en présence de son étoffe poétique, la verra sous l'action involontaire de ses idées, désormais fixées, se dilater d'elle-même. Pour le moment son but préconçu était,

(1) Qu'on pense au thème dit de la *lance de Wotan*.
(2) Thème dit de l'*anneau*, thème héroïque de Siegfried etc.

comme je l'ai dit, de dégager l'essence fondamentale de la société de l'avenir, aussi bien que de celle du présent, afin de se procurer ainsi la *pierre de touche*, qui devait lui permettre de reconnaître ce qui, dans les formes artistiques du présent, était à prendre ou à laisser. Sous ce rapport l'objet est complètement atteint. Tout ce qui répond à l'*égoïsme* devra être rejeté, et tout ce qui obéit à une tendance *communiste* devra être retenu et développé. Nous en jugerons, du reste, en analysant l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*.

IV

L'ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR

Arrivée de Mme Wilhelmine. — Courts moments de joie. — Impossibilité de trouver un opéra pour Paris.— Jours de détresse. — **L'Œuvre d'Art de l'Avenir.** — Défaut de clarté. — Division réelle du sujet. — L'art grec. — Il doit sa supériorité au *communisme.*— Poésie. — Musique. — Danse. — Genèse de la tragédie. — Architecture. — Apparition de l'*égoïsme.* — Sculpture et philosophie. — Les arts dans l'isolement. — Poésie. — Danse. — Musique. — L'opéra. — La tendance *communiste* dans l'art moderne. — La tragédie de Schakespeare. — La symphonie de Beethoven. — La peinture de paysage. — Formule de l'œuvre d'art de l'avenir. — Appel à la révolte. — *Wieland le forgeron.*

Tandis que Wagner créait ainsi dans son esprit un monde nouveau, Mme Wilhelmine achevait ses préparatifs de départ et, vers le milieu d'août, elle se mettait en route avec sa jeune sœur et toute la ménagerie, pour aller rejoindre son mari. Celui-ci vint à sa rencontre jusqu'à Rorschach sur la rive suisse du lac de Constance ; sans aucun doute, ce fut un moment bien joyeux pour les deux époux que

celui où ils se retrouvèrent, car, malgré les onze ans de mariage qui pesaient déjà sur leur tête, malgré tous les orages qui s'étaient élevés entre eux, ils s'aimaient encore tendrement. Il est vrai qu'il ne devait pas rester grand chose des cent thalers envoyés par Liszt à Mme Wilhelmine ; de son côté, Wagner ne possédait que deux cents florins qu'un ami lui avait prêtés sur la partition de *Lohengrin*. Mais qu'importait l'avenir, pour un homme chez qui les sensations présentes étaient si fortes et si entièrement absorbantes. D'abord les deux époux eurent pour tout logis une seule pièce où, probablement, chien et perroquet habitaient avec eux. Dans de telles conditions impossible de travailler (1). Wagner ne songeait pas à s'en plaindre car il était tout à la joie d'avoir reconquis sa femme, et de voir briller dans la petite chambre conjugale une nouvelle lune de miel.

Toutefois cette joyeuse effusion ne pouvait avoir longue durée. Le caractère des deux époux était trop dissemblable et la situation trop critique. Mme Wagner commença par trouver que Zurich n'était pas une résidence digne d'un couple aussi illustre que celui qu'elle formait avec son mari ; elle le tourmenta pour qu'il voulût bien, au moins, faire croire au monde que leur domicile réel était à

(1) Pendant ce temps, Wagner ne put qu'achever et compléter l'*Histoire Universelle d'après la Légende* que le libraire de Leipzig Wiegand devait publier.

Paris. Ce n'était là qu'un caprice de femme dont Wagner eût bien pu se contenter de rire. Mais l'embarras devint beaucoup plus sérieux, quand elle réclama la prompte composition du fameux opéra parisien. Alors, il ne s'agissait plus d'une puérile vanité, mais de l'existence même. Pensez donc que, aux premiers jours de l'hiver, la bourse commune était si complètement à sec qu'il fallut renoncer à acheter des vêtements épais et du bois pour se chauffer (1) ! Mais le malheur était que, quels que fussent ses efforts, Wagner ne trouvait pas de sujet d'opéra pouvant à la fois convenir à lui-même et à Paris. Un moment, il eut envie, pour paraître au moins tenter quelque chose, de risquer son *Jésus de Nazareth*. « Je vais vous envoyer mon scenario, « écrivait-il à Liszt (2), et alors mes vues vous « seront clairement dévoilées. Plaise à Dieu que « nous puissions nous comprendre, ou tout au « moins nous entendre ! C'est seulement d'une con- « viction, dominant tout mon être, que je puis « tirer inspiration et courage pour mon art. Si, « dans cette conviction, je devais me séparer de « mes amis, alors je dirais adieu à l'art... peut-être « pour me faire laboureur. » Puis, un peu plus tard, après avoir dit à Uhlig qu'il allait envoyer *Jésus de Nazareth*, non plus à Liszt, mais au poète Vaez, il ajoutait (3) : « Ainsi, je pense être débarrassé de

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 43.
(2) *Ibid.*, p. 32.
(3) *B. an Uhlig*, p. 6.

« toute cette affaire, car je voudrais bien voir la « terreur dont cette pièce frappera mon associé. « S'il a le courage de soutenir avec moi les mille « combats auxquels la présentation au théâtre d'un « tel sujet, doit nécessairement donner lieu, j'irai « jusqu'au bout. S'il m'envoie promener, tant « mieux, car je ne m'engage qu'avec la plus grande « répugnance dans ce bourbier. » Disons-le tout de suite, Wagner ne tarda pas à reconnaître qu'il était aussi peu digne de lui que de ses amis, d'aller faire à Paris une démarche, qui n'eût été en somme qu'une véritable comédie. Aussi, le 14 octobre se décidait-il à avouer à Liszt son insuccès, et à le supplier d'imaginer quelque autre moyen par lequel il pût se procurer l'argent dont il avait besoin. « Mon *Lohengrin* est achevé, lui disait-il (1) ; cela « ne vaut-il donc rien, et ne saurais-tu trouver « quelqu'un qui me l'achetât ? Je composerais « volontiers la musique de la *Mort de Siegfried* ; « cela ne vaut-il rien encore, et est-il impossible « de découvrir un théâtre qui veuille me comman- « der cet opéra ? Je suis incapable de faire métier « de mon art, mais je sens bien que je ferais quel- « que chose de bon pour peu qu'il me soit possible « d'écrire selon mon sentiment. Si mon *Tannhæuser* « a éveillé quelque sympathie, ne se trouvera-t-il « pas dans le monde quelque ami de l'art, disposé à « me donner les moyens de subsister pour avoir

(1) *B. Wagner Liszt*, T. I, p. 38, 41-43.

« en échange ce que je suis apte à faire. » Comme vous voyez, Wagner en revient toujours à sa conception communiste. Mais, réduite à ces termes, c'est-à-dire, considérée comme applicable seulement à l'homme de génie, il serait bien difficile de l'incriminer, car les œuvres d'art n'ont, souvent, au moment où elles voient le jour, aucune valeur vénale, justement à cause de leur supériorité. La société n'a-t-elle pas le devoir de fournir à l'artiste, les ressources dont il a besoin pour pouvoir lui donner ces œuvres, dont elle s'emparera et s'enorgueillira plus tard (1) ?

Cependant, les ouvrages théoriques qui s'élaboraient dans le cerveau du maître, avaient achevé de mûrir; et, vers la fin de septembre, Wagner s'était installé dans un petit appartement où il avait un cabinet d'étude. Il se mit donc au travail. Toutefois, ce ne fut pas la *Société* mais l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* qu'il entreprit de rédiger. A quoi bon, en effet, perdre son temps à écrire ce premier ouvrage, dès lors que, par sa seule préparation, il était arrivé au résultat voulu. Il était bien suffisant d'en résumer la substance, pour en faire simplement l'introduction de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. Au contraire,

(1) Il y aurait une foule d'exemples à donner comme preuve à l'appui, depuis la *Damnation de Faust* qui, non seulement ne rapporta rien à Berlioz, mais le ruina, jusqu'à l'*Angelus* qui fut payé à Millet une somme dérisoire. La difficulté serait de trouver le jury capable de reconnaitre l'homme de génie qui a vraiment droit à un acompte sur la valeur que la postérité reconnaîtra à son œuvre.

le maître sentait le besoin, maintenant qu'il avait mis pied sur le terrain artistique, de faire réellement acte de propagande. Et comme il n'a rien négligé pour que son plaidoyer soit absolument complet, je pense avec M. Houston Chamberlain (1) que ce petit livre mérite de fixer l'attention, au moins autant que *Opéra et Drame* qui, à cause même des détails qu'il contient, s'applique plus exclusivement à une seule œuvre. Ce qui est singulièrement défectueux, par exemple, dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, c'est l'ordonnance. Elle est si peu intelligible que Uhlig qui, pendant des années, avait été le confident de Wagner, ne comprit pas lui-même où son ami voulait en venir. Celui-ci fut obligé de le lui expliquer (2). Cependant, quand on a lu un certain nombre de fois ce livre étrange, on reconnaît qu'il se subdivise logiquement en trois parties : Premièrement, un tableau de l'art antique, tendant à montrer qu'il doit sa supériorité au *communisme*, qui en fut l'inspirateur et la loi. Secondement, une critique de l'art moderne, où il est prouvé que son impuissance provient de l'*égoïsme* qui le domine en entier. Finalement, un examen des œuvres modernes, dues à une inspiration *communiste*, aboutissant à la définition de l'œuvre d'art de l'avenir. Tel est l'ordre que nous

(1) *Revue Wagnérienne* 1888, XII, p. 276. M. S. H. Chamberlain est peut-être l'homme qui connaît le mieux l'œuvre et la vie de Wagner. Il serait bien à désirer que la série d'études qu'il a fait paraître dans la *Revue Wagnérienne* fussent réunies dans une publication spéciale.

(2) *B. Uhlig*, p. 25-26.

allons suivre pour être aussi bref et clair que l'immense étendue du sujet le comporte.

Si la notion renfermée dans le mot *communisme* est applicable aux choses de l'esprit, on ne saurait nier, en vérité, que l'art grec, n'ait été un art *communiste*. Lié à la religion, dont il était issu, il s'adressait, non pas à une caste, mais à la nation entière. Et, conformément à cette destination, le communisme ne cessa de régner entre ses différentes branches. Non seulement, *danse* (1), musique, poésie, ne cessèrent d'y former un tout indivisible, mais les arts du dessin (qui jusqu'à la décadence de la tragédie restèrent dépendants de l'architecture), ne firent que concourir à un but unique. Naturellement, Wagner insiste sur ce point qui, en dehors de toute théorie, est le fondement de sa conception artistique. Il s'attache à démontrer que c'est grâce à cette union, à cette pénétration réciproque que chacun des arts atteignit au plus complet développement que permettait la vie grecque.

D'abord la poésie. « Croyez-vous, s'écrie-t-il par une « de ces sorties dont il est coutumier (2), qu'Orphée « eût dompté les bêtes féroces, s'il se fût contenté de « leur présenter un papier imprimé ? Non certes. Il « fallut qu'à leurs oreilles eût retenti un chant invinci- « blement touchant et qu'à leurs yeux se fût imposé « un corps se mouvant avec grâce et hardiesse, pour « qu'ils reconnussent un objet qu'il valait mieux « écouter et regarder que croquer. Auparavant, ils « n'eussent certainement prêté nulle attention à toutes « les maximes qu'Orphée eût pu débiter, si belles qu'elles « fussent. » Et si la poésie est née ainsi, comme dit

(1) Wagner appelle *danse* l'art du geste en général, y compris le jeu même de la physionomie.

(2) *G. S.* T. III, p. 123.

Wagner « sur les *épaules* de la danse et de la musique », elle y est restée jusqu'à l'épanouissement de la tragédie, qui en marque l'apogée, précisément, parce que son sujet y est réalisé devant les sens, par la musique et la représentation scénique. Fort de l'argument que lui fournit l'art grec, Wagner va même jusqu'à affirmer que la poésie *n'existe pas*, là où elle est réduite à ses seules ressources. Affirmation énorme, je le veux bien, mais qui découle rigoureusement d'un point de départ exclusif. Aux yeux du maître, ce qui caractérise l'art, d'une façon absolue, c'est qu'il s'adresse, non pas à l'intelligence, mais directement à la sensibilité. Si l'on admet cela, on est bien obligé de convenir que la poésie ne peut, par ses propres moyens, atteindre aux fins de l'art, puisqu'elle ne dispose que du langage parlé que comprend seule, l'intelligence (1).

Voilà pour la poésie. Quant à la musique des Grecs, il semblerait qu'il n'y a pas grand'chose à en dire puisqu'elle nous est à peu près inconnue. Nous savons toutefois qu'elle fut l'intermédiaire qui, en transmettant à la poésie les mouvements de la danse, dont elle était toujours accompagnée, lui donna cette métrique dont la variété et la richesse nous confondent aujourd'hui. Wagner part de là pour établir que, « le rôle de la musique dans l'art vivant, est celui qui chez l'homme appartient au cœur dont elle est l'*organe* (2). « Sans le cœur, dit-il (3), l'activité du cerveau consisterait uniquement en raisonnements mécaniques, et celle du corps en évolutions automatiques. C'est grâce à lui que l'homme physique s'élève jusqu'à l'activité intellectuelle,

(1) On peut se rendre compte de l'action *directe* que peut avoir la poésie sur la sensibilité en lisant de beaux vers écrits dans une langue inconnue.

(2) *G. S.* T. III, p. 98.

(3) *Ibid.*

et que celle-ci se trouve reliée à toutes les énergies de la vie. Ainsi, la musique imprimant aux mouvements de la danse et au mètre poétique « le rythme nécessaire du cœur humain » élève, ennoblit la danse et l'entraîne dans le domaine du sentiment, puis, transformant en mélodie la strophe lyrique, lui donne l'expression directe, à laquelle le langage ne peut atteindre (1).

C'est en passant à l'examen de ce que fut la *danse* chez les Anciens, que Wagner arrive à son principal objet. De toute évidence, l'influence qu'elle exerça sur tout l'art grec fut considérable, et, je ne saurais trop le répéter, au moment où le maître allait rompre décidément les formes traditionnelles de la musique, toute son attention se portait sur la danse qui, seule, pouvait fournir une base solide et forte au nouvel édifice. « C'est elle, dit-il (2) en effet, qui contient les condi- « tions d'existence de tous les arts, car elle a pour « étoffe le corps humain, et, avant de pouvoir chanter « et parler, il faut commencer par avoir un corps. » Sa persuasion est si forte qu'il croit pouvoir nous montrer comment elle fut le germe et le support constant de l'art grec. « Quand la danse, grâce à l'apparition du rythme, assure-t-il (3), devint un art, le besoin de la musique se fit aussitôt sentir pour régler et exciter ses mouvements. Ce fut, tout d'abord, le simple battement des mains ou d'un instrument à percussion, mais auquel ne tarda pas à se joindre le chant, exprimant la disposition d'âme qui avait donné naissance à la danse : Ainsi le rythme qui est, si l'on peut dire, l'*esprit* de la danse, fut l'*ossature* de la musique qui, fortement appuyée sur cette solide assise, se développa à son tour,

(1) *G S.* T. III, p. 99.
(2) *Ibid*, p. 87.
(3) Je ne fais que résumer ici la pensée de Wagner, voir *G. S.* T. III, p. 88-92.

jusqu'au point où, le mot devenant indispensable pour déterminer ce qu'elle exprimait, la poésie apparut. Et c'est ainsi que naquit la poésie lyrique des Grecs, puis la tragédie, qui n'est que l'épanouissement complet de l'*art vivant* (1). Sans rien perdre de la beauté qui lui est propre (2), la danse s'y élève, effectivement, grâce à la musique et à la poésie, jusqu'à la pantomime, sa forme la plus haute ; et grâce à elle, celles-ci acquièrent l'*eurythmie* et la puissance de conviction que possède seulement ce qui se perçoit par les yeux. C'est là le chef-d'œuvre par excellence.

Et, de cet art vraiment vivant, poursuit Wagner, naquit chez les Grecs, l'art plastique ; de lui, ce dernier reçut cette beauté parfaite, dont le secret a été perdu depuis lors (3). L'architecture qui, pour l'usage privé, resta toujours purement utilitaire en Grèce, n'y devint, en effet, un art que par le besoin de donner au chef-d'œuvre vivant, un cadre digne de lui. Le temple grec, avec l'avenue de colonnes qui l'entoure, n'est qu'une reproduction du bois sacré, telle que la nécessité s'en fit sentir, aussitôt que les danses et les chants lyriques qu'on y célébrait, eurent pris un carac-

(1) Il est certain que les odes des grands poètes lyriques grecs furent conçus, non pour être lus, mais pour être chantés et rythmés par la danse : voir le beau livre de M. Schuré le *Drame musical*, T. I, ch. II.

(2) La pantomime tragique, lorsque la musique la soutient, doit en effet, par l'ampleur et la beauté du geste, s'élever au-dessus de la mimique ordinaire, dans la même mesure que le chant s'élève au-dessus de la parole.

(3) Non pas, dit Wagner, que l'*art vivant* eût contribué, au temps de sa splendeur, à dégager la sculpture des prescriptions hiératiques qui la tinrent d'abord enchaînée. On n'avait pas besoin, affirme-t-il, de reproduire avec la pierre ou sur la toile le bel homme, quand on l'avait vivant devant soi. Ce fut pour en conserver au moins le souvenir que la sculpture et la peinture se développèrent quand l'art vivant eut commencé à s'altérer.

tère trop artistique pour qu'un milieu absolument naturel pût suffire. Et c'est entraîné par l'évolution qui, du lyrisme conduisit la poésie à la tragédie, que le temple se transforma en théâtre. Wagner se trouve conduit, par la logique de son système, à attribuer au théâtre, dans le domaine architectural, la même supériorité que, dans celui de la poésie, il accorde à la tragédie. Peu de personnes le suivront jusque-là. Mais on peut admettre, je pense, que l'édifice grec, en général, dut son incomparable beauté au fait qu'il eut toujours pour centre le bel homme vivant, arrivé au sommet de son developpement artistique, et pénétrant jusqu'à la nature extérieure de son sentiment royal.

Ainsi se termine cet examen de l'art antique dont la conclusion est bien, n'est-ce pas, que le *communisme* lui valut sa prééminence. Ayant de la sorte mis, pour ainsi dire, à l'épreuve, le principe dirigeant de sa critique, Wagner passe à l'art moderne, afin de faire sentir la décadence survenue, depuis que l'*égoïsme* a partout dominé. Mais d'abord, il relève un fait auquel il attache la plus grande importance, car il y voit le germe de tout ce qui a suivi : c'est l'avènement simultané de la philosophie et de la sculpture (1), qui se produisit aussitôt qu'eut commencé le déclin de la tragédie. D'un côté l'esprit distrait des organes de la sensibilité, et ayant perdu par là le moyen de s'alimenter dans la vie ; de l'autre, le corps, privé de son âme vivante, et ne pouvant plus, par conséquent, recevoir que du dehors, une impulsion automatique. Tel fut le premier effet du règne de l'*égoïsme* ; tel fut le point initial du mal, dont Wagner va s'évertuer à signaler les funestes résultats pour chacun des arts, désormais isolés.

En vérité, il pourrait bien prouver, sans trop de

(1) *B. an Uhlig*, p. 26, 46. *G. S.* T. III, p. 17, 159, 162, 263.

difficulté que, depuis que la poésie a cessé de trouver dans la musique, et, par son intermédiaire, dans le mouvement même de la vie, le principe du mètre, elle a dû s'assujettir à des règles purement numériques. Mais cela est interdit à Wagner, puisque, pour lui, la poésie n'a pas d'existence propre. Il se contente donc de déplorer son impuissance (1), et la compare à un Faust féminin qui, « enfoui dans un noir cabinet d'étude, au milieu de livres poussiéreux, contemple le spectacle de la vie par la *fenêtre de la pensée* », ou bien à ces vieillards qui, pour se consoler de leur impotence, évoquent les beaux souvenirs de leur jeunesse (2).

Seules, la musique et la danse disposent d'une *substance artistique*; c'est donc elles que Wagner va nous montrer, contraintes par l'isolement, à revêtir une forme *mécanique*. — Voyez en effet la danse, voyez ce qu'elle est devenue depuis qu'elle s'est séparée de la poésie ! Pour rendre la chose sensible, à la danse tragique des Grecs, telle qu'on peut se la figurer en lisant une tragédie de Sophocle avec l'image d'une statue antique dans les yeux, il oppose la danse moderne. « Qui ne l'a rencon-« trée cette petite personne aux cotillons courts ! s'écrie-« t-il (3). Partout où l'on veut s'amuser, elle accourt, « la bonne fille, et, pour de l'argent, elle fera tout ce « que l'on veut. La noble faculté qu'elle possédait ja-« dis d'incarner la pensée du poète, elle l'a perdue.... ou « vendue. Tout ce qu'elle a de vie, est maintenant des-« cendu dans ses jambes. Si elle a une tête, un cou, un

(1) *G. S.* T. III, p. 126.

(2) La poésie, quand elle fut livrée à ses seules ressources, dit encore Wagner, ne *représenta* plus, elle *décrivit* seulement... ainsi elle excita sans pouvoir satisfaire, donna le catalogue d'une galerie de tableaux mais non les tableaux eux-mêmes... Or l'homme véritablement sain, ne décrit pas ce qu'il veut ni ce qu'il aime, il veut et il aime. *G. S.* T. III, p. 127.

(3) *G. S.* T. III, p. 93-94.

« corps, ils ne sont là qu'à titre de spectateurs. Seuls « les bras lui sont encore de quelque utilité, parce que, « faisant contre-poids aux jambes, ils permettent les « sauts périlleux. De toutes les expressions de physio- « nomie qui illuminaient son visage quand elle était « associée à la poésie, elle n'a gardé qu'une seule : le « sourire.» Et que veut-il dire ce sourire ? Demandez-le aux beaux Messieurs de l'orchestre. — Mais, dira-t-on, il y a le ballet-pantomime. Belle chose, en vérité ! « Un drame qui veut représenter (1), sans faire appel « au langage, des situations, des conflits de caractère « qui, sans le langage, n'eussent jamais pu se produire à « la face du soleil » ; des hommes qui ne parlent pas, « non pas parce qu'une infirmité déplorable leur a en- « levé l'usage de la parole, mais parce que, de propos « délibéré, ils ne veulent pas parler ; des acteurs qui « nous sembleraient comme délivrés d'un ensorcelle- « ment si, une bonne fois, ils pouvaient prendre sur « eux de mettre fin, par un seul mot nettement arti- « culé, à tous leurs gestes embarrassés ! » Evidemment c'est là le comble du ridicule. « Tomber de la prostitution dans le ridicule », voilà donc tout ce qu'a pu faire la danse, depuis qu'elle s'est isolée. On ne pouvait trouver là les fondements d'un art. Aussi est-ce dans le rapport mathématique de ses pas, dans la symétrie mécanique de ses figures, que résident, en vérité, les conditions d'existence de la danse moderne. Et ce sont non pas les mouvements de l'homme vivant qu'elle nous donne, mais ceux de l'automate.

Bien différente, assurément, est la musique moderne. — Autant les premiers chrétiens dédaignèrent la danse, autant ils tinrent la musique en honneur. La haine que Wagner portait, à cette époque-là, au Christia-

(1) *G. S.* T. III, p. 97.

nisme, ne l'empêchait pas d'attribuer une grande importance au sentiment chrétien, dans lequel il voyait alors, lui, l'aspiration inconsciente qui, depuis des siècles, tend à faire naître la société universelle de l'avenir. Et de fait, la musique dut au sentiment chrétien l'*harmonie* qui en fit un art auprès duquel la musique des anciens n'est que chose enfantine. Toutefois la musique harmonique est en elle-même un art essentiellement indéfini. Non seulement elle ne saurait désigner l'objet des affections qu'elle exprime, mais, du moment qu'elle est séparée de la danse et de la poésie, « il n'y a dans la nature aucun objet sur lequel elle puisse se modeler (1). » Il a donc bien fallu que pour arriver à une forme définie, elle eût recours à des procédés factices. Tels furent les artifices du contre-point, que Wagner appelle « les mathématiques du sentiment, le rythme mécanique de l'harmonie égoïste (2) ». Quand les *monodistes* du XVIe siècle remirent à la mode la simple mélodie, telle que le peuple l'avait conservée dans ses chansons, il suffit du souffle de la belle voix humaine pénétrée de sentiment, pour jeter à bas le château de cartes du contre-point (3). « Mais comme les compositeurs d'opéras prirent au peuple sa mélodie, sans la poésie dont elle n'était que l'expression, comme leur but fut de donner au chanteur l'occasion de faire valoir l'agilité de son gosier, le résultat de cette révolution fut seulement de substituer au mécanisme du contre-point un mécanisme d'un autre genre ».

Tels sont devenus dans l'isolement les trois arts qui, réunis, avaient produit ce chef-d'œuvre, la tragédie grecque. Incapable de réaliser elle-même les idées

(1) *G. S.* T. III, p. 104, 118.
(2) *Ibid.*, p. 106.
(3) *Ibid.*, p. 107-108.

qu'elle conçoit, la poésie *veut* sans *pouvoir*. Et, de leur côté, la danse et la musique ont dûse constituer comme si leur étoffe était, non le corps et la voix de l'homme, mais une matière inanimée. Elles ont dû se soumettre à des lois qui semblent empruntées à l'architecture et impriment à l'homme les mouvements de l'automate. Ainsi elles se sont constituées si fortement, un égoïsme si violent les a attachées aux formes artificielles qui leur permettent, du moins, une existence indépendante que, là même où elles sont réunies, au lieu de se pénétrer et de se féconder, leur unique souci a été de se maintenir distinctes et de se faire valoir aux dépens l'une de l'autre. — De telle sorte que l'opéra ne fut en somme que le résultat d'un compromis, dont Wagner nous donne la teneur en ces termes humoristiques (1) : « Pour sauver sa supériorité, dit-il, la musique accorda « à la danse, tant de quarts d'heure, pendant lesquels « ce seraient les pirouettes des jambes et non plus celles « du gosier qui feraient la loi. De plus, il fut entendu « qu'il serait formellement interdit au chanteur de « faire le moindre geste ; le droit de se mouvoir, « devant être exclusivement réservé au danseur, et la « pantomime dramatique étant du reste une entrave « pour l'émision de la voix. Plus avantageux encore « fut pour la poésie l'arrangement conclu avec la mu- « sique. Il fut décidé qu'aucun usage ne serait fait « d'elle sur la scène. Les chanteurs ne prononceraient « ni ses vers ni ses mots, et la laisseraient se présenter « sous la forme d'un livret imprimé : du noir sur du « blanc, tout à fait littérature. — Ainsi chaque art put « rester lui-même, et, entre la danse du ballet, d'une « part, et, de l'autre, le livret d'opéra, la musique « put nager en long et en large, en haut et en bas, « comme bon lui sembla. » — « Voilà, s'écrie Wagner,

(1) *G. S.* T. III, p. 143.

« l'image fidèle de la liberté, telle que la conçoit la « société moderne, liberté de l'égoïsme, qui ne saurait « aboutir qu'à l'impuissance. »

Comme on voit l'attaque est rudement poursuivie. Ce n'est pas tout. Avec une inflexible rigueur, Wagner stigmatise dans l'art, les manifestations de l'*égoïsme* partout où il les trouve. Il condamne notre théâtre, parce que la vie y est sacrifiée à la forme littéraire. Il attaque notre peinture et notre sculpture, parce qu'elles ne travaillent pas au chef-d'œuvre commun. Mais nous arrêterons là notre analyse de cette seconde partie de l'ouvrage de Wagner, pour passer à la troisième, dans laquelle il considère les œuvres modernes où s'est signalée une tendance communiste, puis, finalement, nous donne la formule de l'œuvre d'art de l'avenir.

D'abord, Shakespeare. Cet homme de génie ne fut pas un poète-littérateur, mais un poète-acteur, ou pour mieux dire, un acteur-poète (1). Quand il concevait ses drames, l'écrivain s'oubliait et se perdait totalement dans le tragédien qu'il *voyait* agir sur la scène. De là leur incroyable vitalité, vitalité telle qu'on peut se demander, dit Wagner, s'ils sont l'œuvre d'un homme ou d'un dieu (2). Deux défauts y sont pourtant à signaler. C'est, premièrement, que pour les représenter dignement, il faut des acteurs qui aient presque autant de génie que Shakespeare lui-même ; secondement, que la forme n'y est pas assez condensée. Or, c'est là, suivant Wagner, la conséquence de l'absence de la musique et du décor figurant le lieu où la scène se passe (3). Pour qu'un drame *idéal* puisse être inter-

(1) Molière fut aussi un comédien-poète. De là, la grande puissance de son théâtre.

(2) *G. S.* T. III, p. 130-131.

(3) Au temps de Shakespeare le lieu de la scène était seulement indiqué par un écriteau.

prêté sans qu'un tour de force soit nécessaire de la part des acteurs, il faut une expression *idéale*, il faut la musique. Pour que le poète éprouve le besoin de condenser son sujet autant que le réclame l'optique théâtrale, il faut que le décor représentant les lieux où l'action se déroule, lui fasse sentir l'inconvénient qu'il y a d'en changer trop souvent. — Voilà pourquoi Shakespeare fut, non pas le Sophocle, mais seulement le Thespis de la tragédie moderne. Voilà pourquoi, avant que celle-ci pût s'épanouir, il fallait que s'accomplît l'évolution musicale, dont la symphonie fut le cadre, et que de la représentation de l'homme, à laquelle, au temps de Shakespeare, la peinture était exclusivement consacrée, elle aboutît à celle de la nature.

La symphonie ! Nous voici arrivés au point capital de cette étude, puisque la symphonie de Beethoven a bien été, comme Wagner l'a dit lui-même, « le sein maternel de son drame (1) ». — Le maître s'attache à démontrer que d'elle devait nécessairement naître le drame de l'avenir, car en elle s'est opérée, sur la base purement et universellement humaine de notre musique, une évolution semblable à celle qui, jadis, de la danse aboutit à la tragédie grecque (2). En effet, le point de départ fut encore la danse, cela est bien visible dans l'œuvre même de Beethoven, et notamment dans la symphonie en *la* (3). Mais, sur cette assise première de tout art vivant, est venue se poser la mélodie harmonique chrétienne, toute remplie du désir indéfini, qui n'est rien autre chose, affirme Wagner, que l'aspiration de l'homme vers la *Société de l'Avenir*; et, ainsi, elle a

(1) *G. S.* T. IX, p. 362.
(2) *Ibid.* T. III, p. 108-109.
(3) Wagner appelle la symphonie en *la* l'apothéose de la danse. *G. S.* T. III, p. 109, 116; Schuré, *Le drame musical*, 1re édition. T. I, p. 266-300.

donné naissance à de grands poèmes, tels que la symphonie en *ut mineur*, et la symphonie avec *chœurs*. Alors, voyez ce qui arriva ! Parvenue à l'extrême limite de son pouvoir, la musique s'est trouvée contrainte par la nécessité la plus impérieuse à *enfanter de nouveau la parole !* Elle s'y est trouvée contrainte par le besoin irrésistible de proclamer le bonheur qui régnera sur la terre, lorsque les hommes seront affranchis de la *mode*, qui aujourd'hui les sépare (1). Dans la neuvième symphonie, la tâche qu'avait à accomplir la musique est donc achevée, et Wagner n'hésite pas à déclarer que ce doit être la dernière des symphonies.

---

(1) Partant de cette métaphore que la musique est la mer qui réunit les deux continents *danse* et *poésie*, Wagner a fait de l'histoire de la musique une sorte de tableau symbolique du développement général de l'humanité tel qu'il se le représentait alors. « Le Grec, dit-il, n'aspira pas à sortir des limites de la communauté nationale. Quand il navigua, jamais il ne perdit de vue les côtes qui l'enserraient étroitement. Mais le chrétien fut mordu au cœur par le désir de l'infini, il tourna sa proue droit au large, espérant atteindre le ciel qui borde l'horizon. Ce qui est au-delà de l'Océan, ce n'est pas le ciel, c'est un autre continent, dont la découverte devait rendre l'homme maître du monde. Eh bien, l'Océan de la musique, Beethoven l'a franchi. Parti du continent de la *danse*, il a atteint celui du *verbe*. Et ce qui a fait surgir ce dernier à ses yeux, c'est le besoin de célébrer la joie de l'humanité délivrée de la *mode* et unie fraternellement par l'amour, en un mot, de proclamer le prochain avènement de la *Société de l'Avenir*. » — Telle est, brièvement résumée, la pensée de Wagner. Maintenant, Beethoven avait-il vraiment en vue la *Société de l'Avenir* quand il conçut le final de la IXme symphonie ? On peut le supposer, et il est certain qu'il a voulu flétrir très énergiquement la *mode* envisagée par Schiller comme la puissance qui a séparé les hommes, car il a modifié pour cela un vers du poète (*G. S.* T. IX, p. 147). En tous cas, il serait bien désirable qu'on remît sous la musique de Beethoven le mot *joie* à la place de *Liberté* qu'on y a substitué. La mélodie du grand maître est bien trop sincère pour pouvoir correspondre à une notion sans substance.

« Après Haydn et Mozart, s'écrie-t-il (1), un Beethoven « pouvait et devait venir, car le génie de la musique le « réclamait. Aussi, avant que ces deux maîtres eussent « disparu, il était déjà là. Qui voudrait maintenant « être pour Beethoven, ce que Beethoven fut pour « Haydn et Mozart ? Le plus grand génie serait ici « impuissant, parce que la musique n'en a plus besoin, « du moment que dans la dernière symphonie de « Beethoven, elle a trouvé sa délivrance, en s'élevant « de son propre élément à l'art général. En vérité, cette « symphonie est l'évangile universellement humain de « l'art de l'avenir. Après elle, aucun progrès n'est pos- « sible, car, immédiatement au-dessus, est l'*œuvre « d'art complète de l'avenir*, dont Beethoven nous a « forgé la clef. »

Venir parler de la peinture de paysage après s'être occupé de la symphonie de Beethoven, d'où certainement le drame de Wagner découle, voilà qui doit sembler singulier. Cependant l'histoire des arts du dessin a une telle importance dans la thèse que nous examinons, qu'il est impossible de ne pas laisser ici le maître résumer ses idées sur ce point. « D'abord, dit-il à peu près (2), ce fut le désir de représenter les forces de la nature qui donna naissance à la sculpture, dont la première œuvre fut certainement une idole. Mais, comme les premiers hommes ne comprirent pas la nature, ils n'arrivèrent en voulant la figurer qu'à se représenter eux-mêmes ; et, par là, en se substituant à elle, ils la détruisirent. Telle fut la première manifestation bien inconsciente, il est vrai, de cet égoïsme qui, isolant l'homme des sources mêmes de la vie, abolit en lui tout principe d'action naturelle, à tel point qu'il dut de-

(1) *G. S.* T. III, p. 120, 116, 117.
(2) *Ibid*, p. 154, 171-175.

mander son image, non plus à la tragédie mais à la statuaire, et ne fut plus capable d'imprimer aux arts vivants qu'un mouvement automatique. Heureusement, pendant ce temps, l'esprit réduit à ses seules forces accomplissait sa tâche : il créait la science, et après des siècles de vaine recherche, il arrivait à reconnaître et à comprendre la nature. Ainsi le principe fécond de l'activité humaine était retrouvé ; et comme conséquence de ce fait capital, apparaissait la peinture de paysage qui représente enfin, telle qu'elle est, la nature si grotesquement travestie par la sculpture primitive, puis chasse du tableau l'homme immobile et muet, et semble appeler, pour animer la scène qu'elle met devant nos yeux, l'*homme artiste de l'avenir*.

Enfin, nous voici arrivés au terme de ce long examen et nous pouvons maintenant demander au maître, la formule de l'œuvre d'art de l'avenir. Comme on l'a déjà vu, il était fort exclusif, ne prétendant attribuer à aucun art d'autre existence que celle que pourrait leur laisser la grande œuvre commune. Il n'était pas moins radical dans les procédés qu'il préconisait. Madame Wille nous a fait savoir qu'il ne craignait pas de dire qu'après le triomphe de la révolution, il faudrait brûler les palais et les châteaux (1). Assurément, il ne réservait pas un sort meilleur à nos églises et à nos théâtres. Ainsi, comme table rase doit être faite de tout ce qui existe aujourd'hui, il faudra pour que l'œuvre d'art de l'avenir puisse voir le jour, commencer par construire *son* théâtre.

(1) *Deutsche Rundschau* 1887, V, p. 268.

Wagner déclare tout net que ce théâtre sera le chef-d'œuvre de l'architecture. Et cela, simplement, parce que, « tout y étant subordonné à l'œuvre d'art à laquelle il est destiné, la nécessité du beau y naîtra de son objet même (1). » Voilà le théâtre construit. Mais les murs en pierre ne suffisent pas, quelque belles qu'en soient les proportions et la décoration sculpturale. Il faut que la scène où se déroulera la vie humaine, soit une copie fidèle de la nature. Ici, l'architecture trouve donc sa limite « et tend les bras à la peinture qui la conduit à la délivrance en lui permettant de se dissoudre dans la belle nature ». — La scène est prête ; maintenant l'*homme artiste* peut et doit apparaître. — Qu'est-ce donc que cet homme artiste? C'est, nous dit Wagner (2), « l'illusion des arts plastiques devenue réalité », ou bien encore « l'homme de la sculpture et de la peinture, arrivé à la vie consciente ». En lui, la statue *désensorcelée*, s'anime et se meut. Bref, c'est d'abord « le danseur et le mime qui, de l'homme, communique au spectateur ce que l'œil en peut saisir ». Mais il n'est pas muet, ce mime ; aussi, dès que le geste est impuissant, le mot éclôt sur ses lèvres : « Ainsi, dit Wagner, il devient poète, mais, pour cela, il commence par être musicien », de telle sorte que, finalement, « l'homme se manifeste en lui, artistiquement, dans toute la plénitude de ses facultés, à la plénitude des facultés réceptives de tous ses semblables (3) ».

« Et, grâce au point de réunion que les trois arts, « danse, musique et poésie trouveront dans l'*homme* « *artiste*, non seulement tous atteindront à leur plus « haut développement, mais chacun d'eux acquerra le « pouvoir de n'être et de ne faire que ce à quoi sa

(1) *G. S.* T. III, p. 179
(2) *Ibid.*, 184.
(3) *Ibid.*, 185.

« nature le rend apte. Le danseur mimique, en effet,
« deviendra libre de son infirmité, du moment qu'il
« pourra chanter et parler, et les créations de la musi-
« que acquerront une signification toujours intelligible
« grâce à l'accompagnement de la mimique et de la
« parole. — Quant au poète, ce n'est qu'en passant
« dans la peau de l'acteur qu'il deviendra vraiment un
« homme, car si, lui seul, peut donner l'*idée* qui lie
« tous les éléments de l'œuvre d'art en les dirigeant
« vers un but commun, seuls les arts qui *représentent*
« *réellement* sont en condition de *pouvoir* ce qu'il a
« *voulu*. Ainsi, conclut Wagner, tous les arts se com-
« plétant l'un l'autre, agiront tantôt ensemble, tantôt
« à deux, suivant les besoins du drame qui sera leur
« seul but et leur seule mesure. Tous n'aspireront qu'à
« une même chose, sa réalisation... et, réunis par là,
« ils s'élèveront bien haut comme l'arbre gigantesque
« qui s'élance d'un jet et porte dans la nue sa couronne
« de feuillage. ».

Tel est à peu près ce singulier livre. En somme, ce qui le distingue des autres écrits du maître, c'est la part prépondérante qui y est assignée à la beauté plastique du corps et de ses mouvements, par conséquent, dans l'*art vivant*, à la danse, à la pantomime. Certes, Wagner ne pensait pas alors à Tristan et à Isolde qui confieront à la musique presque seule les indicibles aspirations de leurs âmes extasiées, ni à Wotan, ce grand réfléchisseur qui, durant deux longues scènes, discourra presque sans se mouvoir. Il ne voyait que Siegfried, l'homme d'action, et il le voyait à distance suffisante pour être frappé surtout des rythmes superbes que ses mou-

vements amples et beaux pourraient imprimer à la musique. Ainsi, il nous a donné, si l'on peut dire, la théorie *élémentaire* du drame lyrique, où tout doit au moins reposer sur l'action visible présente sur la scène.

Du reste, pour Wagner, la conception artistique que nous venons d'exposer, se reliait étroitement avec l'idée qu'il s'était faite de la société de l'avenir. Aussi, persuadé que, dans les conditions actuelles, les artistes eux-mêmes n'avaient rien de mieux à faire que de préparer la révolution, c'est par un appel à la révolte qu'il termine son livre. « O peuple, s'écrie-t-il (1), écoute et comprends bien une fable qui est ton œuvre. » Le roi Neiding, nous apprend-elle, s'était emparé, jadis, du forgeron Wieland, sous le prétexte que l'or qu'il employait pour ses travaux était propriété royale. Et, pour qu'il ne pût s'enfuir, le tyran lui avait fait couper les jarrets. Mais l'excès de la détresse rendit Wieland inventif ; il se forgea des ailes, puis, s'élevant dans les airs, il anéantit ses bourreaux. « Eh bien, ô noble peuple, Wieland, c'est toi-même. Forge-toi donc des ailes, et bondis dans l'espace ! »

(1) *G. S.* T. III, 208.

V

WIELAND LE FORGERON

Foi de Wagner dans sa propagande révolutionnaire. — Il se décide à écrire un opéra pour Paris. — **Wieland le Forgeron.** — Ses rapports avec la *Mort* et la *Jeunesse de Siegfried* (*Gœtterdæmmerung* et *Siegfried*). — Ardeur révolutionnaire. — Défaillance. — La perspective d'écrire sa musique sur des vers étrangers le décourage. — Nouveaux plans d'ouvrages littéraires. — Wagner à Paris. — Avertissement de la police. — Quarante-septième représentation du *Prophète.* — Le maître décide qu'il n'écrira pas d'opéra pour Paris. — Résultats bienfaisants de la conception de *Wieland.*

Chose curieuse, l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, cet ouvrage abordé par Wagner dans le dessein manifeste de préparer le grand drame qui sera un jour l'*Anneau du Nibelung*, eut pour résultat immédiat de faire surgir en l'esprit du maître, le sujet si longtemps cherché du fameux opéra parisien, et de lui inspirer un éclair d'enthousiasme réel pour une entreprise qu'il avait considérée jusque-là avec la plus grande répugnance! C'est que les médita-

tions sur les rapports de l'art et de la société auxquelles il venait de se livrer, lui ayant démontré l'impossibilité d'atteindre aujourd'hui à la perfection, l'avaient conduit à envisager le triomphe de la révolution comme le seul but à poursuivre. Enfin, son livre, quand il fut achevé, lui parut si formidable, qu'il crut déjà voir les jeunes gens se groupant partout autour de lui « comme les disciples d'une foi nouvelle », afin de combattre « pour la vie et pour l'art (1) ». Ainsi, il était arrivé à se persuader qu'un opéra ultra-révolutionnaire pourrait très bien faire son chemin à Paris ; ainsi, la répulsion que lui causait, au point de vue de la forme, l'obligation de subir une versification étrangère, s'était effacée devant la perspective de faire entendre un appel retentissant « à la destruction et au renversement de tout ce qui mérite d'être détruit et renversé (2) ». Dans de telles conditions, vous pouvez comprendre que la pensée de disposer d'une tribune aussi en vue que le Grand Opéra de Paris ait exercé un moment de fascination sur lui. Et, comme il suffisait qu'un projet s'accordât avec ses convictions intimes pour que l'inspiration jaillît, aussitôt le sujet poétique voulu lui était apparu. C'est justement cette légende de *Wieland le Forgeron*, qui s'était présentée à lui sans qu'il la cherchât, comme conclusion naturelle de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. Elle convenait

(1) *B. an Uhlig*, p. 14-18.
(2) *Ibid.*, p. 21.

sous tous les rapports, car son héros n'est au fond que Siegfried, asservi, dégradé, comme Wagner l'était lui-même, par l'obligation de transformer l'art en moyen de propagande ; et la fable en apparaissait au maître comme une version de celle des *Nibelungen*, plus mouvementée, plus claire et se prêtant mieux, par conséquent, à son principal objet : la divulgation, devant un public français, de l'évangile révolutionnaire.

Bien curieux, en vérité, est ce poème de *Wieland*. Wagner ne l'a pas achevé pour la raison péremptoire que c'était une variante de *Siegfried*, dont le fond musical devait passer dans l'*Anneau du Nibelung*. Mais il a toujours conservé pour ce scénario une telle prédilection, qu'il voulut le donner, d'abord à Liszt, puis à Berlioz (1). Enfin, beaucoup plus tard, quand il recueillit en une édition complète toutes ses œuvres, tandis qu'il rejetait l'esquisse de la *Sarrasine*, puis celles de *Barberousse* et de *Jésus de Nazareth*, il retint *Wieland* (2), et prit soin d'en relever l'importance, en notant que ce fut la conception de ce drame qui, de la politique, le ramena décidément à l'art (3). A cet intérêt général, s'en ajoute un autre particulier, pour nous autres Français, c'est que *Wieland* nous était précisément destiné. Nous allons donc en donner une analyse détaillée, qui pourra du reste reposer le lecteur de

(1) *B. Wagner Liszt* T. I, p. 101, 107, 188.
(2) *G. S.* T. III, p. 213.
(3) *Ibid.*, p. 7.

toutes les questions philosophiques et esthétiques dont nous avons dû et devrons encore l'entretenir.

Le premier acte a pour objet de nous montrer combien étaient heureux les hommes, alors que le communisme régnait encore parmi eux ; et, certes, il aurait pu plaire aux admirateurs du *Voyage en Icarie* de M. Cabet. Nous sommes dans un bois, au bord de la mer, devant la maison où Wieland le forgeron vit joyeux avec ses frères, dont l'un est médecin et l'autre chasseur. Tandis que ce dernier pourvoit à la nourriture et l'autre à la santé communes, Wieland, assis devant sa forge, fait des armes pour le chasseur, et des vases pour le médecin. Ainsi, grâce au concours réciproque qu'ils se prêtent, chacun d'eux peut se consacrer exclusivement à son occupation favorite, et s'y livre avec une ardeur, rendue plus grande par la pensée du plaisir que son travail causera à ses frères. Le bonheur qu'ils goûtent tous trois est assez vif pour donner lieu à des effusions lyriques dont, certainement, le musicien eût tiré parti.

Mais l'heure du repas commun est arrivée, le chasseur et le médecin sont déjà rentrés au logis. A sa grande surprise, Wieland, resté seul, voit passer dans la nue trois jeunes filles, aux longues ailes de cygne. Ce sont trois Walkyries. L'une d'elles vole avec peine, et, tout d'un coup, le forgeron la voit tomber dans la mer. Vite, il se jette à la nage et il a bientôt fait de la ramener à la vie. La jeune fille est évanouie : elle a une blessure

au côté que Wieland découvre, après avoir détaché ses ailes qui étaient liées seulement à ses épaules. Grâce à un baume composé par le médecin, elle revient rapidement à elle. Naturellement, elle est charmante, et notre forgeron en devient éperdument amoureux. De son côté, la pauvrette abandonnée par ses sœurs, se laisse toucher par l'homme qui l'a recueillie et soignée si doucement. Elle lui dit qu'elle se nomme Schwanhild et consent à devenir sa femme.

Nous voici arrivés au point culminant des joies qu'a pu goûter l'homme de l'*âge d'or*. Après avoir été témoins du bonheur et de la productivité qu'il doit au communisme, nous l'avons vu se conquérir une femme, non pas en courant sus, comme faisaient, paraît-il, les premiers hommes (1), mais à la nage, et avec une délicatesse irréprochable. Il est temps que la catastrophe arrive. En effet, tandis que Schwanhild repose dans la maison, où l'a portée Wieland, et que celui-ci rêve dans les bois, des navires arrivent et des hommes armés en descendent. Ce sont les gens de Neiding, tyran du voisinage, qui a entrepris de mettre fin à la société naturelle, en fondant un Etat dont il serait le chef. Conduits par Gram, son maréchal, ils viennent s'emparer de Wieland, dont le despote a entendu vanter le talent, et dont, pour cette raison, il a résolu de faire son sujet. Ces farouches sicaires se divisent

(1) Max Muller. Essais de *Mythologie comparée*, p. 307.

en deux bandes. L'une met le feu à la maison où dort Schwanhild, afin que le forgeron n'ait plus rien qui le rattache à son pays natal, et l'autre s'en va fouiller le bois. Comme on voit, le mouvement scénique nécessaire pour un public français, ne manque pas dans ce premier acte. Il se termine par une scène très dramatique qui, certes, entre les mains d'un musicien comme Wagner, fût devenue un splendide morceau d'opéra. « C'est toi, Wieland, crie Gram au jeune homme, que ses gens ramènent garrotté et les yeux bandés, c'est toi le forgeron qui a fait de si merveilleux ouvrages. Eh bien, dis-moi, où as-tu pris l'or dont tu les as forgés ? » — « L'or, je veux bien te le dire. Tu sais que, jadis, aux dieux fut ravie la belle Iduna, qui leur donnait la jeunesse. Les dieux vieillirent tous, leur beauté se flétrit et Odur, l'amant de Fréia, n'étant plus lié par ses attraits, s'éloigna d'elle. Plus tard, les dieux reconquirent Iduna, et avec elle refleurirent beauté et jeunesse ; mais jamais plus Fréia ne put reconquérir le cœur d'Odur. Alors, l'infortunée alla s'asseoir sur ce rocher qui domine la vallée. Là, triste et seule, elle pleure son époux infidèle, et ses larmes qui sont d'or, tombent goutte à goutte dans le fleuve. — Ces larmes, je les trouve dans l'onde limpide, et c'est de leur substance que je forge de beaux ouvrages pour les hommes joyeux. »

Quelle que soit l'intention socialiste, manifeste dans ces paroles, n'y a-t-il pas ici une véritable éclosion poétique ? Et quand on pense à l'art avec

lequel Wagner savait donner une forme mélodique exquise à de tels récits (1), on ne peut douter qu'il n'eût fait de ce morceau une perle dont le charme délicat, eût été rendu encore plus sensible par la violence de ce qui précède et de ce qui suit.

— « Tu pérores agréablement, réplique Gram, mais tu n'en es pas moins un voleur. Que l'or soit les larmes de Fréia, qu'importe ! Il n'en est pas moins la propriété du roi, puisque ce pays lui appartient. C'est pour lui que tu travailleras désormais. — Qu'on l'emmène ! »

Mais, à ce moment, un doute terrible s'empare du malheureux : « Qu'avez-vous fait de ma femme, s'écrie-t-il ? »

— « Ta femme... où était-elle ? »

— « Je l'ai laissée endormie à la maison. »

— « Eh bien, regarde ! »

Et, riant avec férocité, Gram enlève le bandeau qui couvrait les yeux de Wieland. A la vue des ruines fumantes qui ont remplacé sa demeure, l'infortuné reste un moment paralysé par la douleur ; puis, d'une voix angoissée : « Schwanhild ! Schwanhild ! crie-t-il. » Nulle réponse. — « Morte ! brûlée !... Oh ! vengeance alors ! » Et, d'un effort furieux, il rompt ses liens, arrache le glaive d'un des soldats qui l'entourent, puis, se ruant contre tous avec la force du désespoir, il contraint la bande entière

(1) Sans nul doute, Wagner n'a pas écrit ce morceau sans en concevoir la mélodie qui, bien probablement, sera passée dans le *Rheingold*.

à reculer. Pendant ce temps, ses frères et quelques amis sont accourus, et, bien vite, Gram et ses complices sont obligés de remonter sur leurs navires et de fuir en hâte. Alors, Wieland se précipite de nouveau vers les débris fumants de la maison où, peu d'instants auparavant, il comptait jouir de l'amour de sa fiancée. Il voudrait s'y ensevelir et mourir avec elle. Mais ses frères le retiennent, et lui proposent d'aller demander au roi Rothar, leur parent, de les venger. « Vengeance, oh oui ! » s'écrie Wieland ; mais, tout en acceptant l'offre de ses frères, il veut lui-même se mettre immédiatement à la poursuite des ennemis. D'un coup, il abat un tronc d'arbre, le pousse dans la mer, et saute dessus. Les navires sont déjà hors de vue, et Wieland ne sait dans quelle direction ils ont fui. — N'importe ! La nature sera l'alliée de l'homme de la nature, et la nymphe de l'Océan saura bien le guider. Ainsi finit le premier acte, en plein merveilleux, mais d'une façon très dramatique.

Le second acte est encore plus mouvementé. Mais, comme il a un sens tout allégorique, il faut d'abord que nous en donnions la clef. Les trois frères que nous avons vus, au début de la pièce, goûter les délices du communisme, figurent évidemment les trois branches du corps social, à savoir : le travail, la science et l'art. Mais, Wieland, le héros du poème, est, nécessairement, quelque chose de plus. C'est l'homme de la nature, dans toute sa puissance, c'est Siegfried, avons-nous dit, et par conséquent c'est

Wagner lui-même. Il s'ensuit que Schwanhild ne saurait être une simple femme : ses longues ailes blanches et sa façon de tomber du ciel sont là pour le montrer. En vérité, Schwanhild, c'est Brunhild, mais une Brunhild, dépouillée de son individualité et réduite à n'être que le symbole de tout ce qui, dans la nature, incite le génie de l'homme et le rend créateur. A côté de cette femme idéale, il fallait son antithèse, il fallait Gudrune. Telle est Bathilde, la fille du tyran Neiding. Mais, là encore, l'intention allégorique l'emporte sur la réalité concrète. Et, avant tout, ce qui frappe dans Bathilde, c'est qu'elle est la personnification de la *mode*. On se souvient que Wagner considérait la *mode* comme la rivale de l'art, rivale qui, en elle-même impuissante, n'exerce un empire artificiel que grâce au charme dérobé à la nature, dont elle use ensuite selon son caprice égoïste (1). Or, Bathilde a justement volé à Schwanhild un anneau magique dont la vertu est de rendre l'homme invincible, et irrésistible la femme. — C'est grâce à cet anneau, dont le rôle sera ici celui du philtre d'oubli dans *Siegfried*, que Bathilde devient l'héroïne du second acte de *Wieland*. — Déjà, par la force de cet appât d'emprunt, Gram avait été asservi, il en est de même pour Wieland, quand, guidé par la nymphe de l'Océan, il arrive à la cour de Neiding. Dès qu'il voit la perfide enchanteresse, il perd tout souvenir de Schwan-

(1) Voir notre chap. III, p. 65 (note).

hild; et, au lieu de se venger, il se met à travailler pour le tyran, dans l'espoir d'être aimé de sa fille. Mais c'est Gram que Bathilde veut épouser. Aussi faut-il trouver un autre moyen pour retenir le forgeron dont on a d'autant plus besoin que ses frères étant arrivés, porteurs d'un message comminatoire du roi Rothar, il faut des armes pour repousser l'ennemi. Le roi Neiding se résout donc à lui faire couper les jarrets. Toutes ces choses peuvent sembler confuses, exposées brièvement comme je suis obligé de le faire ici, mais, en réalité, elles s'enchaînent et donnent lieu à beaucoup de mouvement. La réception des envoyés du roi Rothar, qui s'accomplit avec tout le cérémonial chevaleresque, donne même lieu à une certaine pompe scénique, et le tout se termine par le supplice de Wieland. amené d'une manière très dramatique. — Neiding, qui lui avait promis Bathilde, pour prix de son travail, s'écrie tout d'un coup : « Non, il n'en sera pas ainsi ; ma fille n'épousera pas l'ouvrier qui forgera les armes, mais le guerrier qui, les brandissant sur le champ de bataille, décidera la victoire. » Et, disant ces mots, il montre Gram du doigt. A la vue de cet homme, dans lequel Wieland reconnaît confusément le meurtrier qu'il est venu poursuivre, et qui maintenant est son rival, il ne peut contenir sa colère. Tirant son sabre, il se jette sur lui et le tue. Mais, en même temps, il blesse à la main Bathilde qui a voulu arrêter le coup; et, à la vue du sang de sa bien-aimée, son désespoir est tel

qu'il se laisse prendre sans résister par les sicaires de Neiding. Ceux-ci exécutent l'ordre barbare du roi, tandis que ses deux frères partent en hâte pour annoncer le fait épouvantable à Rothar qui le vengera.

Le dernier acte est le plus beau. Il nous transporte dans le triste atelier, où Wieland, estropié, doit travailler à tout jamais pour Neiding. Celui-ci lui donne du pain en échange de ses peines ; n'est-il pas quitte envers lui ? La rage et le désespoir remplissent l'âme du malheureux, et cependant rien n'a pu vaincre sa fatale passion pour Bathilde. C'est pour elle qu'il accepte la vie misérable qui lui est faite. C'est pour elle qu'il se résigne à servir son bourreau, et à faire des œuvres qu'il méprise. Tout mutilé qu'il est, il espère toujours obtenir la main de Bathilde, et il chante en martelant le fer à coups redoublés. Cependant, un bruit léger se fait entendre. On a frappé à la porte, et Bathilde paraît. Elle vient tenter une démarche hardie. Son anneau, l'anneau dans lequel réside toute sa puissance, a été coupé par le fer de Wieland, quand celui-ci l'a blessée. Il importe de le réparer, et Wieland seul en est capable. Mais qu'arrivera-t-il quand elle cessera d'en être parée ? Avant de tenter cette redoutable épreuve, elle engage sa foi au forgeron, et veut lui faire jurer un amour éternel. « Je jure par cet anneau », dit-il, et il s'empare du talisman. Mais aussitôt le voile qu'il avait sur les yeux tombe, et le passé se dresse devant lui dans toute son horreur.

Schwanhild brûlée par Neiding qu'il sert et par Bathilde qu'il adore ! — « Vengeance ! » s'écrie-t-il, brandissant son lourd marteau, et il allait assommer Bathilde, quand celle-ci lui dit : « Non pas, tu te trompes, Schwanhild n'est pas morte. Elle a eu le temps de revêtir ses ailes et de fuir dans l'azur. » A ces mots, les pensées de Wieland prennent immédiatement un autre cours. Il est heureux que Schwanhild vive ; mais hélas ! comment la conquérir de nouveau, maintenant que l'infirmité le rive à son triste atelier ? « Schwanhild, soupire-t-il, que ne puis-je m'élever au-dessus de ce sol que mes faibles pieds ne touchent plus qu'avec douleur ! Comme jadis, j'ai glissé vers toi en fendant les flots, je m'élancerais alors dans la nue ! Mes bras sont assez forts pour me porter, et terrible est ma détresse. Des ailes ! des ailes ! Oh ! si j'avais tes ailes, un héros s'élèverait agile dans les airs ! Il se vengerait et échapperait à la misère. » — Alors, dans une excitation violente, il se roidit sur ses jambes brisées. Bathilde l'appelle doucement ; mais, d'un geste impérieux, il lui impose silence. Elle le regarde anxieusement ; et remarque que ses lèvres tremblent, tandis que ses yeux lancent des éclairs de plus en plus brillants. Exalté par l'inspiration, il est parvenu à se dresser jusqu'à sa pleine hauteur. « C'est un Dieu qui est devant moi ! » murmure Bathilde, épouvantée et charmée à la fois. — « Non, c'est un homme, fait Wieland soucieux, un homme dans la plus grande détresse. » Puis avec

ravissement : « La détresse, la détresse qui contraint ! Elle illumine mon cerveau. Ce qu'aucun homme n'a vu, je le vois ! Des ailes, je saurai m'en faire. Schwanhild, femme adorable, déjà je me sens près de toi, oui, je volerai vers toi ! »

Au fond, ceci n'est que la mise en action de la théorie philosophique du *besoin contraignant*, unique force créatrice du monde. Mais il n'y a pas là pour Wagner une simple abstraction. C'est lui-même qu'il nous montre ici, édifiant le drame qui lui permettra de s'élever bien haut, au-dessus des platitudes de l'opéra. Aussi, comme il est éloquent! Bathilde a quitté Wieland, et tandis que celui-ci forge ses ailes, une voix d'en haut se fait entendre. C'est la voix de Schwanhild, qui voltige au-dessus du cachot.

— Wieland, soupire-t-elle doucement, penses-tu toujours à moi ?

— Schwanhild, ma splendide fiancée ! Tu es donc venue à ma recherche, toi qui avais fui si loin de moi !

— Oui, les vents ont porté tes soupirs jusqu'à ma demeure radieuse, où je languissais sans toi.

— Tu as donc abandonné ta demeure radieuse pour voler vers moi, vers moi que la douleur accable et qui gémis dans la détresse.

— Oui, j'ai volé à travers les airs pour consoler ta douleur et soulager ta détresse.

— Je suis dans la détresse, mais elle m'a inspiré. Elle m'a enseigné à échapper au malheur.

— T'es-tu forgé des armes, vigoureux forgeron, pour triompher de tes ennemis ?

— Non, je fais une œuvre inouïe ; je me forge des ailes pour voler vers toi.

— Wieland ! Wieland ! si tu viens t'unir à moi dans l'azur, alors jamais plus je ne t'échapperai, homme tout-puissant. »

Est-il plus charmants couplets ; et se figure-t-on ce qu'ils fussent devenus, mis en musique par Wagner ! Malheureusement, la fin est atroce : si, dans la *Société de l'Avenir*, nous avons trouvé la théorie des anarchistes, il faut bien reconnaître ici leurs procédés. Au moment où Wieland venait d'achever ses ailes, Neiding vient voir si les armes qu'il a commandées sont faites. Wieland trouve moyen de l'enfermer, puis, après s'être envolé, il met le feu à l'édifice dans lequel le roi est brûlé vif avec sa suite. Et ce n'est qu'après l'accomplissement de cette terrible vengeance, qu'intervient l'apothéose finale, à laquelle prennent part, avec Wieland uni à sa fiancée, le roi Rothar et toutes ses troupes, accourus pour mettre fin à la tyrannie de Neiding.

Nous voici bien loin du dénouement de la *Mort de Siegfried*, où les dieux étaient sauvés par le sacrifice du héros. Mais c'est que, depuis l'année précédente, les idées de Wagner avaient fait du chemin dans la voie révolutionnaire. Et, en vérité, cette conclusion de *Wieland* n'est qu'une première esquisse de celle de l'*Anneau du Nibelung*. Sieg-

fried ne sera pas sauvé, il est vrai, mais le Walhalla sera brûlé et tous les dieux périront. Là, où l'on sent mieux encore le commencement d'élaboration poétique du grand drame, c'est dans la scène où Wieland forge ses ailes. Evidemment, elle fut le modèle de celle où Siegfried forge son glaive ; et il est très probable que Wagner a conçu, en écrivant la première, quelques-unes des mélodies qui ont passé dans la seconde. Pour le reste, comme nous l'avons dit en commençant, *Wieland*, c'est la *Mort de Siegfried*, car, dans les deux pièces, le héros trahit sa femme véritable, par l'effet d'un maléfice. Il y a, toutefois, une différence capitale : tandis que, dans *Siegfried*, les personnages ont une réalité concrète, qui domine l'action, ici, leur signification allégorique est tellement manifeste, que c'est l'idée, l'intention du poète, qui conserve la première place. L'intention de Wagner, c'était de figurer, par l'infidélité que Siegfried et Wieland commettent sous l'empire d'un sortilège, celle dont, lui-même, pendant le temps où il avait été chef d'orchestre et compositeur d'opéras, s'était rendu coupable envers son idéal, sous la pression d'une civilisation fausse comme la nôtre. Or, dans *Siegfried*, on ne saurait dire que cette idée apparaisse clairement. Gudrune n'a, en effet, aucun caractère symbolique ; c'est une jeune fille très désirable. Et quoique le philtre d'oubli soit l'œuvre du méchant Hagen, on a, tout au moins, la sensation qu'il représente simplement l'effacement de tout souvenir, qui s'opère en l'homme

incapable de résister aux fascinations de la beauté. — Wagner lui-même sera obligé, à la fin, de reconnaître que l'*Anneau du Nibelung* n'a pas la signification qu'il lui avait d'abord attribuée. — Au contraire, dans *Wieland,* nul doute n'est possible. Non seulement le forgeron auquel le roi Neiding a fait couper les jarrets, afin qu'il soit contraint, pour gagner sa vie, de prostituer son talent, est bien l'image directe de Wagner, dans la situation où il jugeait que la société l'avait mis, mais tout le cadre dans lequel se meut le héros, est purement allégorique. Bathilde, elle-même, est moins une femme qu'un symbole vivant ; et nous voyons de nos yeux que c'est bien par la vertu de l'anneau ravi à Schwanhild, qu'elle a pu s'emparer de l'âme de Wieland. — Là, est le défaut de ce scénario. L'allégorie y est trop constamment visible : l'idée ne s'y est pas perdue dans la vie ; défaut capital, aux yeux de Wagner, dans une œuvre d'art (1). Mais, pour plaire aux Français, il pensait, sans doute, que la clarté était indispensable. Puis, comme il nous l'a dit, en écrivant cet opéra, il se proposait beaucoup moins de faire une œuvre d'art accomplie qu'un *acte révolutionnaire*. Nécessairement, il fallait donc que son intention sautât aux yeux.

Quoi qu'il en soit, vers la fin de 1849, Wagner s'éprit réellement de ce projet d'opéra. Belloni qui

(1) *G. S.* T. IV, p. 97, 123.

s'occupait de lui préparer la voie à Paris, lui avait écrit que la *Société des Concerts* n'attendait que la partition des ouvertures de *Tannhæuser* et de *Rienzi*, pour en commencer immédiatement l'étude, et au même moment, ses amis de Dresde lui firent parvenir cinq cents thalers (1875 francs), que d'autres envois de fonds semblaient devoir suivre. Ainsi, il put imaginer un instant que les artistes Français brûlaient du désir de faire connaissance avec sa musique, et que, affranchi du besoin de gagner sa vie, il pourrait, au contraire, verser l'or pour pousser et soutenir son œuvre. Si j'ajoute que sa principale bienfaitrice, étant une jeune dame aussi intelligente que belle, il croyait marcher à la victoire, comme les paladins d'autrefois, sous l'égide de la beauté, on pourra comprendre l'enthousiasme débordant, dont une lettre à Uhlig nous a conservé l'écho. « Mon art, s'y écriait-il (1), n'a jamais eu « qu'à se louer du cœur des femmes. Cela tient, « vraisemblablement, à ce que, dans une société « comme la nôtre, elles restent plus que les hom- « mes, à l'abri des contagions malsaines. Aussi, « elles sont la musique de la vie. Ce qu'on leur « donne, elles l'acceptent sans réserve, pour vous « le rendre ensuite mille fois embelli par leur sym- « pathie. » Puis, après ce dithyrambe en l'honneur de sa belle protectrice, il expose en détail son plan de campagne. « J'irai trouver Vaez, dit-il, et si je

(1) *B. an Uhlig*, p. 19.

« parviens à lui faire comprendre mon idée et à lui « inspirer le désir de s'y associer, tout est bien. « S'il en est autrement, je cherche le poète qu'il « me faut jusqu'à ce que je l'aie trouvé. Toutes les « difficultés qui surgiront seront pour moi et mon « associé l'occasion de charges à fond de train dans « la presse. Puissions-nous ainsi faire pénétrer « dans tout ce fumier un peu d'eau fraîche et pure ! « En tous cas, je serai dans mon élément, car, révo- « lutionner, révolutionner partout où je vais, voilà « ma mission. Si je succombe, ma défaite sera plus « honorable qu'un triomphe obtenu sur les voies « battues. Même sans succès, j'aurai servi la cause « que je défends. Mais qui dure vainc. Durer, pour « moi, c'est avoir l'argent nécessaire pour vivre, « car, de la force de ma volonté, je ne saurais dou- « ter. Du reste, si mon argent finit trop tôt, il est « une autre circonstance sur laquelle je puis comp- « ter : c'est la République sociale qui, un peu plus « tôt ou plus tard, est inévitable en France. Si elle « est proclamée, me voilà, je suis l'homme de la « situation, car, dans l'art, j'ai déjà hardiment « travaillé pour elle. »

Etait-ce assez s'illusionner ! Du reste cet optimisme fut bientôt refroidi. Wagner ne tarda pas à apprendre que les cinq cents thalers qu'il avait reçus de Dresde, étaient tout ce que ses amis pouvaient lui envoyer. Et comme cette somme dut être employée à éteindre les dettes qu'il avait faites à Zurich, l'aspect qu'avait pris un moment à ses yeux

sa campagne parisienne, changea complètement. Ensuite, à mesure que *Wieland*, prenant forme dans son esprit, éveillait ses facultés artistiques, l'obligation de le faire traduire en vers français, avant d'en arrêter la musique, commençait à l'exaspérer. Alors, en effet, vers et mélodie naissaient simultanément en lui comme la forme nécessaire du sujet ; pouvait-il supporter la pensée d'avoir à sacrifier sa propre inspiration pour faire autre chose, suivant la pensée d'un autre homme et le génie d'une langue étrangère ? Il en vint, assure-t-il, à ne plus pouvoir travailler à *Wieland*, sans entendre constamment une voix railleuse, murmurant en français, avec l'intonation banale de la politesse conventionnelle : « Bonjour Monsieur. Comment vous portez-vous ? (1) » Et, finalement, il abandonna ce scénario, pour se remettre à faire de nouveaux ouvrages théoriques. « Quand je terminai l'*Œuvre* « *d'Art de l'Avenir*, écrivait-il à Uhlig (2) le 27 « décembre, j'étais décidé à ne plus rien faire de ce « genre. Je dois bien rire maintenant d'une telle « résolution, car de toutes parts et de toutes choses, « me vient l'incitation à reprendre ma plume d'écri- « vain. Pour être complètement sincères avec nous- « mêmes, nous devons nous avouer que c'est là la « seule chose qui, à présent, ait un sens et un but. » En effet, du moment que, ne pouvant faire une

(1) *B. an Uhlig*, p. 35.
(2) *Ibid.*, p. 21.

véritable œuvre d'art, il était obligé de considérer son *Wieland* comme un simple moyen de propagande, il devait arriver à reconnaître que la forme artistique, n'y étant qu'un *luxe*, mieux valait présenter ses idées toutes nues, comme cela n'était possible que dans un livre.

Selon toutes probabilités, ce fut alors qu'il rédigea l'esquisse d'un vaste travail sur le *Génie*, qui devait être l'exposé méthodique et complet de tout son système social et esthétique (1). Mais ce travail de réflexion, pour lequel il n'était pas fait, n'eut d'autre résultat que de le rendre malade. Et comme sa femme et ses amis le pressaient d'aller à Paris, persuadés, eux qui ne connaissaient pas *Wieland*, qu'il allait y conquérir gloire et fortune ; comme Liszt lui écrivait une lettre « feu et flamme » pour achever de le convaincre, vers la moitié de janvier, il se mit décidément à écrire ce malheureux scénario, et, à la fin du même mois, il partait pour Paris,

(1) D'après cette esquisse qui a été publiée (*Entwürfe*, p. 34-45) on voit que cet ouvrage devait être divisé en trois parties. La première, consacrée au temps où, grâce à un ordre social vraiment organique, le génie était *commun*, devait nous faire assister à l'éclosion de toutes les véritables créations humaines : langage, religion, mythe, etc. La seconde, embrassant toute la période historique devait traiter du *génie individuel* et montrer qu'il eut pour mission de briser les communautés nationales pour préparer la société universelle. Enfin la troisième partie, après avoir mis en lumière la laideur de la civilisation moderne et prouvé que le génie aspire aujourd'hui à trouver sa délivrance dans le communisme, se serait terminée par un tableau complet de la société de l'avenir.

comptant sur le mouvement et le changement d'air pour guérir complètement. Hélas ! c'est le contraire qui devait nécessairement arriver; car, ainsi qu'on peut le penser, son séjour en France ne devait être qu'une série de déboires.

Pour commencer, il ne trouva pas Belloni qui, par suite d'un malentendu, était absent juste à ce moment-là (1). Ainsi, toutes les démarches qu'il fallait faire pour produire *Wieland* se trouvèrent différées, car c'était cet homme habile et très au courant des *dessous* du monde parisien, qui devait s'en charger. Mais Wagner ne fut peut-être pas bien fâché de ce contre-temps. Ce qui lui importait le plus, c'était la campagne de presse qu'il voulait entreprendre, et qui sait si Belloni l'eût approuvée? De suite, il se mit donc à chercher un écrivain disposé à traduire ses différents écrits. A qui s'adressa-t-il ? Je l'ignore ; ce qui est sûr, c'est que la police eut vent de la chose, et, un beau matin, Wagner eut la visite d'un agent de la sûreté, qui lui déclara que s'il était venu à Paris simplement pour s'occuper de musique, tout irait bien, mais que s'il s'avisait de publier quoi que ce fût touchant à la politique, il pourrait lui en cuire. Ce fut là une véritable douche d'eau froide, et, sur l'heure, tout projet de polémique littéraire fut abandonné.

Restait *Wieland*. Wagner fit lire ce scénario à

(1) *B. an Uhlig*, p. 32.

quelques Allemands fixés en France, avec lesquels il s'était lié. Ceux-ci lui déclarèrent qu'il fallait revenir de... l'*Icarie*, pour imaginer qu'un tel ouvrage fût possible à Paris, en 1850. Et, pour qu'il s'en convainquît par lui-même, ils l'engagèrent à aller voir le *Prophète* qui était alors en plein succès. Le maître assista à la quarante-septième représentation de l'ouvrage de Meyerbeer, qu'il ne connaissait pas encore. Assurément, nul opéra ne pouvait lui être plus désagréable. D'abord, si le sujet a un sens, il est la condamnation des idées révolutionnaires sur lesquelles Wagner eût voulu s'appuyer. Qu'est-ce en effet que ce prophète insurgé, sinon un vulgaire imposteur ; et ces anabaptistes communistes, sont-ils autre chose que des laquais, qui ont envie de boire le vin de leurs maîtres ? Mais ce qui dut le révolter au plus haut point, c'est la forme artistique. Des fragments mélodiques sans fraîcheur, empruntés à toutes les écoles du monde et cousus ensemble de la façon la plus incohérente, voilà la musique. Si ce morcellement mélodique, si les liaisons antimusicales auxquelles il donne lieu étaient motivées par la raison dramatique, on pourrait les excuser. Il n'en est pas ainsi. Car, dans nul opéra, peut-être, le bon sens n'a été sacrifié à l'effet purement matériel, autant que dans ceux de Meyerbeer. Et, de cela, Wagner pouvait aisément se rendre compte dans le *Prophète*, où le finale du troisième acte est calqué sur celui du second acte de son *Rienzi*, de telle façon que le grand effet qui

le termine, a été pris *sans son motif déterminant* (1). Cela saute aux yeux. Quand Rienzi, au milieu du peuple assemblé, proclame le rétablissement de la République romaine, et que, à cet instant précis, le soleil, surgissant à l'horizon, illumine la nature entière, il y a là un effet scénique et musical qui a sa raison d'être. Mais, lorsque ce même effet se produit dans le *Prophète*, c'est tout différent : Jean de Leyde n'étant qu'un simple imposteur, le soleil et l'hymne rayonnant, sont un contre-sens. — Je le répète, aucun opéra ne pouvait déplaire à Wagner autant que le *Prophète*, qui était absolument l'extrême opposé de ce qu'il voulait faire dans l'art. Eh bien, il dut se rendre compte que c'était précisément là ce qu'il fallait aux Parisiens de 1850. « Jamais, dit-il, il n'avait vu au Grand Opéra un public aussi nombreux, ni aussi enthousiaste. » Cette représentation fut la seconde douche glacée qu'il reçut à Paris. Aussitôt après, il écrivit à Liszt, « une longue lettre fortement motivée », dans laquelle il déclarait que, « à aucun prix, il ne composerait un opéra pour Paris ! (2) ».

Ainsi fut abandonné le projet de *Wieland*. Non pas que Wagner eût renoncé immédiatement à en achever la composition ; au contraire, l'idée d'en

(1) Ce rapprochement avait frappé Wagner, car il l'a signalé dans *Opéra et Drame*, voir *G. S.* T. III, p. 372-375.

(2) Cette lettre ne se trouve pas dans les deux volumes de la correspondance entre Liszt et Wagner. Wagner la signale dans une lettre à Uhlig *B. an Uhlig*, p. 32.

écrire lui-même le poème en allemand lui inspira d'abord une véritable joie. Mais c'était là une velléité qui devait s'évanouir bien vite. Du moment qu'il reportait les yeux vers l'Allemagne, c'était *Siegfried* qui devait, nécessairement, reprendre possession de sa pensée ; et alors, comme je l'ai dit, *Wieland* devenait impossible. Toutefois ce n'était pas en vain qu'il avait écrit ce scénario, car il était ainsi revenu sur le terrain artistique, et par là ses idées révolutionnaires qui, auparavant, tendaient à se dilater indéfiniment, avaient trouvé leur limite. Cette transformation devient visible quand on compare l'esquisse dramatique de *Wieland* avec le récit de cette légende, qui termine l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. « O peuple, s'écriait-il alors, Wieland c'est toi. » Au contraire, dans le scénario, il est manifeste que le héros légendaire est devenu simplement Wagner, et Wagner artiste.

DEUXIÈME PARTIE

LOHENGRIN. A WEIMAR — *OPERA ET DRAME*

SIEGFRIED ET WOTAN

L'*ANNEAU DU NIBELUNG*

VI

LOHENGRIN A WEIMAR

Désir de faire représenter **Lohengrin** à Paris. — Wagner ne peut même y faire exécuter l'ouverture de *Tannhœuser*. — Crise douloureuse. — *Lohengrin* accepté à Weimar. — Instructions du maître. — Les *Juifs dans la musique*. — *Lohengrin* est interprété comme un opéra ordinaire. — Wagner est contraint d'y laisser pratiquer des coupures. — Violent dépit. — Première idée de Bayreuth.

L'idée d'écrire un opéra français fut abandonnée et pour toujours. Non pas, toutefois, celle de produire à Paris un ouvrage traduit de l'allemand, car, au moment même où *Wieland* fut écarté, Wagner semble avoir conçu un désir très vif de faire représenter à l'Opéra *Lohengrin* qui, comme on sait, n'avait pas encore vu le feu de la rampe. C'est, il est vrai, avec le plus grand dédain que le maître annonça ce projet à son ami Uhlig. Mais, quoique le séjour de Paris lui fût devenu, à ce qu'il assure, absolument insupportable, il résolut de rester un mois dans cette ville (1), afin d'assister à une exé-

(1) Ce fut pendant ce séjour à Paris que Wagner rédigea *Art et Climat*, afin de répondre aux reproches qu'on lui avait adressés de n'avoir pas tenu compte dans sa description de l'*œuvre d'art de l'avenir*, du rigoureux climat de l'Allemagne. — « S'il est un

cution de l'ouverture de *Tannhæuser*, qui ne pouvait avoir pour lui d'importance réelle qu'à la condition de servir de point de départ à quelque entreprise théâtrale. Puis, quand il apprit que cette audition musicale était remise à l'année suivante (1), le désespoir qu'il ressentit fut vraiment extraordinaire. Il eut, dit-il, l'idée de renoncer à sa femme, à ses amis, à tout, et de s'en aller en Grèce, afin de voir au moins le sol qui avait porté, jadis, la seule société au sein de laquelle il eût pu vivre. Enfin, à force de s'être désolé et d'avoir divagué, il tomba malade.

Certes, ces sentiments désordonnés avaient plus d'un motif. Après avoir dit à ses amis qu'il allait tout révolutionner, tout bouleverser, et ouvert à sa femme la perspective qu'il rapporterait de Paris gloire et fortune, Wagner était humilié de devoir avouer qu'il n'avait seulement pu faire entendre une ouverture. Peut-être même n'osait-il pas se

---

art qui soit né en dehors de toutes conditions de temps et de lieux, dit-il en résumé, c'est celui qui existe aujourd'hui. Nous pataugions dans toutes les laideurs du Moyen-Age, quand les Turcs sont venus à notre aide. Ils ont chassé vers l'Occident les derniers professeurs Grecs ; et c'est, d'après les leçons de ces maîtres Byzantins, c'est, d'après une notion abstraite du beau déduite des ruines éparses d'un art disparu, que nous n'avons cessé d'édifier depuis lors. Du reste, l'art grec bien loin d'avoir été l'œuvre de la nature extérieure, fut, au contraire, au moment de sa splendeur, l'expression du triomphe de l'homme sur la nature. Et partout où le sol et le climat permettent à l'homme de devenir fort et libre, celui-ci peut aussi devenir beau et créer un art qui sera nécessairement en harmonie avec la nature extérieure.

(1) L'ouverture de *Tannhæuser* fut exécutée le 24 novembre 1850 par la société Sainte-Cécile, dirigée par M. Seghers. Cette audition passa presque inaperçue ; les quelques critiques qui en parlèrent jugèrent l'œuvre de la façon la plus défavorable. (Voir *Richard Wagner jugé en France* par G. Servières. Librairie Illustrée, p. 24.)

présenter devant Mme Wilhelmine. Mais son plus grand chagrin fut sans doute de voir s'évanouir l'espoir de révéler au monde son *Lohengrin*, car c'est alors qu'il fit une suprême tentative pour produire cet ouvrage, même dans un petit théâtre et en son absence. « Je viens de relire la partition, « écrivait-il à Liszt (1), et un violent désir s'est « éveillé en moi qu'elle voie le jour. Ecoute donc « la prière que j'adresse à ton cœur. Fais repré- « senter *Lohengrin !* Tu es le seul homme au monde à « qui je ferais une telle demande. Je n'ai confiance « qu'en toi pour créer cet opéra. Mais à toi je me fie « avec la plus amicale et complète tranquillité. Fais- « le exécuter où tu voudras, et même à Weimar, « car je suis sûr de toi. Tu sauras te procurer le « nécessaire. Fais donc représenter *Lohengrin*, et « que l'apparition de cet ouvrage soit ton œuvre. »

Après avoir écrit ces lignes, que fit Wagner? Elles portent la date du 21 avril, et la réponse favorable de Liszt ne lui parvint qu'à la fin de juin, à Berne. Pendant ce temps, avait-il persisté dans la folle idée de s'en aller en Grèce? Fit-il, comme on l'a dit, un voyage en France dans la compagnie d'une jeune dame que son génie avait ébloui? Je l'ignore. Ce qui est certain, c'est qu'il avait mené une vie errante et que toute correspondance avec sa femme et ses amis, avait été interrompue. Enfin, l'acceptation de *Lohengrin* à Weimar, en lui créant

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 54.

un intérêt dans la vie et en apaisant le courroux de Mme Wilhelmine, mit fin à une crise qui paraît avoir été extrêmement douloureuse. Et le 12 juillet, nous le retrouvons à Thoune, tout occupé à préparer, autant qu'il le pouvait de loin, les représentations de *Lohengrin*.

La première chose sur laquelle son attention paraît s'être portée, c'est la mise en scène. Il fit lui-même l'esquisse des décors, tâche dont il s'acquitta à sa complète satisfaction, car il écrivait (1) « qu'il tenait ses dessins pour les créations les plus réussies de son esprit », mais non sans peine, car il ajoutait que « si la perspective coûtait à tous les peintres autant de sueurs qu'à lui-même, la peinture ne devait certainement pas être rangée parmi les arts faciles ». Puis il transmit à Liszt ses premières instructions sur la façon dont son œuvre devait être comprise. Elle formait, affirmait-il, « un tout organique » dont toutes les parties, commandées par l'idée poétique, étaient également nécessaires. Il fallait donc s'abstenir d'y pratiquer la moindre coupure (2), mais exiger que les chanteurs tinssent rigoureusement compte des indications scéniques qu'il avait multipliées dans la partition.

Wagner voulait avant tout que *Lohengrin* fût traité comme un véritable drame. Cela se com-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 55.

(2) Wagner autorisa Liszt à supprimer la seconde partie du récit de Lohengrin, 20 vers qui ne se trouvent pas dans la partition : l'auteur ayant reconnu lui-même qu'ils faisaient longueur. Ils ont été cités par M. H. Bulthaupt. *Dramaturgie der Oper*. Liepzig. Breitkopf und Hærtel. T. II, p. 136.

prend. Mais plus grandes encore étaient ses prétentions. Comme il l'avait dit dans ses écrits théoriques, son *œuvre d'art* devait prendre la place de l'opéra et de la symphonie. C'est pourquoi, en même temps qu'il s'efforçait d'obtenir une interprétation de *Lohengrin*, conforme à ses vues, il se mit à écrire un article virulent contre Meyerbeer et Mendelssohn qui étaient alors les coryphées des deux formes d'art qu'il eût voulu anéantir. Mais quel rapport trouver entre deux artistes aussi dissemblables, permettant de les envelopper rapidement dans la même condamnation ? Il y avait la communauté de race. De là, le pamphlet *Les Juifs dans la Musique*, qui devait soulever tant de colères (1).

Les Juifs, étant les rois de la banque et des Sémites, les attaquer était doublement agréable pour l'artiste qui, après s'être révolté contre la tyrannie de l'argent, devait se poser comme le champion dans l'art, de la race germanique. Mais, en vérité, Wagner paraît avoir cru de bonne foi qu'à la base du talent de Meyerbeer et de Mendelssohn, il y avait une même lacune, provenant de ce que tous deux étaient Israélites. Meyerbeer est un éclectique, tout le monde en convient. Suivant Wagner, on ne trouve jamais d'accents personnels « dans son jargon composé des lieux communs de toutes les écoles ». Mendelssohn est un bien autre musicien. Il fut un merveilleux paysagiste. Mais toutes les fois qu'il veut faire parler le cœur humain, une contrainte subite semble l'envahir. Toute chaleur et toute spontanéité manque, et avec son éternelle correction d'homme du monde, il semble sou-

(1) *G. S.* T. V, p. 85-108. C'est par erreur que dans les *G. S. Les juifs dans la musique* portent la date de 1852. Ce pamphlet a paru dans la *Neue Zeitschrift für Musik* les 3 et 6 septembre 1850.

vent réciter une leçon apprise (1). Bref, malgré toutes les différences qui les séparent, pour Wagner, Mendelssohn et Meyerbeer ont cela de commun : que notre musique est pour eux une langue étrangère, dont ils ont appris le mécanisme extérieur, mais sans en saisir complètement le fond, sans posséder, par conséquent, la source intérieure qui peut seule en renouveler les formes et en continuer le développement. Et il ne doute pas que ce ne soit là la conséquence de leur origine hébraïque, car la musique étant l'expression la plus directe du cœur humain, il est convaincu qu'un musicien ne peut se manifester réellement, que dans un langage musical appartenant à sa propre race.

Comme vous voyez, c'est là un complet *éreintement*, puisque Wagner arrive à refuser à Meyerbeer et à Mendelssohn le don de la véritable création. Mais les Israélites peuvent s'en consoler, car l'auteur de *Lohengrin* finit par déclarer que ce qui a permis aux Juifs de prendre le sceptre de notre musique, c'est notre propre impuissance. Impuissance, dit-il, pour conclure, qui aura son terme seulement lorsqu'on aura reconnu que l'art de Mozart et de Beethoven ne peut plus, au point

(1) L'appréciation de Wagner sur Mendelssohn reposait non seulement sur la musique de ce maître mais aussi sur sa façon de conduire l'orchestre. « Malgré une grande beauté technique, écrivait-il, la direction de Mendelssohn m'a toujours laissé mécontent sur ce qu'il y a d'essentiel. C'était toujours comme s'il n'eût pas osé laisser dire ce que Beethoven a voulu exprimer, parce qu'il n'était pas bien sûr que Beethoven eût voulu dire quelque chose, et, en tous cas, ne savait pas quoi... Notamment, les fautes grossières que Mendelssohn commettait dans l'indication du mouvement, montrent clairement qu'il n'avait pas compris la signification du morceau... Quiconque a entendu, par exemple le 1er *Allegro* de la 9e symphonie dirigé par lui, aura remarqué qu'il le prenait si vite que tout le morceau devenait par là le contraire de ce qu'il est en réalité. Ce fut précisément en pareil cas que j'ai compris. . le motif pour lequel Mendelssohn ne pouvait pas faire d'autre musique que celle qu'il a composée lui-même. » *B. an Uhlig*, p. 162.

où il est arrivé après ces grands maîtres, trouver les conditions d'une existence effective que dans la poésie.

Cet article parut sous le pseudonyme de *Freigedank* (1), évidemment pour ne pas mécontenter Liszt. Car les attaques ouvertes que Wagner devait diriger contre Meyerbeer, l'année suivante, dans *Opéra et Drame*, et la conclusion même des *Juifs dans la musique* qui équivaut à une véritable signature, montrent bien que, pour lui-même, il ne craignait pas de se faire des ennemis. Certes, au point de vue du succès de ses œuvres, il était maladroit d'agir ainsi ; mais le maître tenait avant tout au triomphe de son idée. Et le public avait tant de mal à la saisir, cette idée, qu'il fallait bien la proclamer hautement et sur tous les tons.

Vers la fin du mois de juillet, Wagner retourna à Zurich, près de sa femme, avec laquelle il s'était réconcilié. « Elle a subi l'épreuve du feu, écrivait-il à Uhlig (2), et je sais maintenant que, quoi qu'il arrive, elle sera à mes côtés jusqu'à la mort. » Les deux époux louèrent un appartement dans une maison admirablement située. Sous leurs fenêtres se déroulait le plus beau paysage, et ils avaient la jouissance d'un jardin se prolongeant jusqu'au lac. Le bonheur semblait donc sourire à Wagner. Une chose, toutefois, manquait pour qu'il fût complètement heureux, il ne savait comment employer la dévorante activité qui bouillonnait en lui. Déses-

(1) Libre pensée.
(2) *B. Uhlig*, p. 44.

pérant de trouver un chanteur, capable de soutenir le rôle de Siegfried, bien autrement dramatique que celui de Lohengrin, il avait renoncé à composer la musique du poème déjà consacré à ce héros, et l'avait envoyé à Uhlig pour être publié « comme projet irréalisable (1) ». Mais que faire alors ? Rédiger son grand ouvrage sur le *Génie ?* Ou bien en faire paraître les morceaux les plus saillants sous forme d'articles détachés ? Il n'en avait nulle envie, car l'insuccès de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* lui avait montré que, *aux généralités*, personne ne comprend rien. Ce qui le tentait davantage, c'était d'écrire une tragédie d'*Achille*, qui eût été le pendant classique de la *Mort de Siegfried*. Mais était-il bien sage d'ajouter « un projet irréalisable » à celui existant déjà ? Et ne valait-il pas mieux, après tout, achever la *Mort de Siegfried* ? Assurément, mais, pour cela, il fallait une impulsion qui, lui rendant courage et confiance, lui en donnât la force.

Une lueur d'espérance avait commencé à poindre en lui. Se souvenant du succès que *Tannhæuser* avait obtenu à Weimar, il se demandait si l'exécution de *Lohengrin*, conduite par un artiste comme Liszt, n'allait pas maintenant opérer dans les habitudes théâtrales de l'intelligente petite ville, une métamorphose telle, que la *Mort de Siegfried* y devînt possible ? Mais ce n'était là encore qu'un espoir bien faible, et qui, pour agir sur ses facultés

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 65-66. *B. Uhlig*, p. 47.

créatrices, eût dû se changer en certitude. Il eût fallu qu'il fût témoin du triomphe de *Lohengrin* et pût s'assurer en personne que les interprètes, comprenant enfin ce dont il s'agissait, étaient réellement devenus des acteurs. — Le voilà donc suppliant Liszt d'arracher à la Grande Duchesse un sauf-conduit qui pût lui permettre de venir assister, incognito, à la première représentation de *Lohengrin*. Démarche bien inutile. Liszt ne négligea rien du moins pour lui inspirer la plus entière sécurité. « Le régisseur Genast, lui dit-il (1), veillerait avec chaleur et énergie à ce que toutes ses indications scéniques fussent fidèlement suivies. Lui-même, dirigerait en personne toutes les répétitions. Deux mille thalers (somme inouïe pour Weimar) seraient dépensés pour augmenter l'orchestre, faire publier des articles dans les principaux journaux, et monter dignement l'œuvre nouvelle, dont l'apparition aurait lieu le 28 août, à l'occasion des fêtes en l'honneur de Herder et de Gœthe, qui devaient attirer un public d'élite, venu des principales villes de l'Allemagne et de l'étranger. » Enfin, Liszt promettait à son ami que si l'accueil fait à *Lohengrin* était conforme à son attente, la Grande Duchesse « commanderait et paierait d'avance la *Mort de Siegfried* ». C'était plus qu'il n'en fallait pour enflammer l'imagination si mobile de Wagner, et, le 16 août, il écrivait que la « musique de *Siegfried* lui pétillait déjà à travers les

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 60-63.

veines ». Pour qu'il se mît à l'œuvre, il ne lui manquait plus qu'une chose : des nouvelles pleinement satisfaisantes de la représentation de *Lohengrin*.

Hélas ! il fut loin d'en être ainsi. D'abord M. Zigesar, intendant du théâtre de Weimar, avertit Wagner que son œuvre avait paru longue, que le succès en était douteux : bref, il tâcha de faire comprendre au maître que des coupures étaient nécessaires. Puis, un journal arriva, contenant un article de M. Dingelstedt où il était question de l'orchestre, mais aucunement du *drame*. Quoique manifestement bienveillant, l'auteur allait jusqu'à dire « que les flûtes et les violons avaient parlé à la place des chanteurs ». Enfin, Wagner apprit que, à la fin du second acte, le rideau était tombé avant la reprise *fortissimo* du motif de la *défense* de Lohengrin, et, par conséquent, que le grand jeu de scène, d'importance capitale, où Ortrude menace Elsa évanouie sur les marches de l'église, n'avait pas été exécuté. De tout cela, Wagner conclut que ses craintes s'étaient réalisées. L'orchestre sous la direction immédiate de Liszt, avait été superbe, mais l'action dramatique que cet orchestre était destiné *seulement à motiver* ne s'était pas fait voir sur la scène. Autant dire que, pour le maître, c'était une représentation manquée. Pourtant, il ne perdit pas courage. Il écrivit à Liszt une longue lettre (1) où, après avoir demandé qu'on fît faire

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 75-85.

une répétition de *lecture* aux chanteurs, afin de leur rendre sensibles les exigences dramatiques de leur tâche, il insistait pour qu'on ne pratiquât aucune suppression. « Ce serait briser, disait-il, le lien sur « lequel repose l'intelligibilité de mon œuvre et, « ainsi, la direction que je suis, et qui commence à « peine à se dévoiler au public, loin de lui être ren- « due plus accessible, lui serait fermée de nouveau, « ainsi qu'aux chanteurs eux-mêmes. Serait-ce « vaincre que de capituler devant l'ennemi ? Non, « certes. Il faut donc que ce soit l'ennemi qui se « rende, et l'ennemi c'est la mollesse et la noncha- « lance de nos chanteurs. Il faut les contraindre à « penser et à sentir. Si je ne gagne pas cette vic- « toire, et si, ayant à mes côtés un compagnon « d'armes aussi puissant que toi, il faut encore ca- « pituler, c'en est fait, je ne livre plus aucune ba- « taille ! Si mon *Lohengrin* ne peut être maintenu « qu'à la condition d'en briser l'enchaînement artis- « tique que j'ai soigneusement tissé, en un mot, si, « à cause de la nonchalance des chanteurs, il faut « mutiler le texte, alors j'abandonne l'opéra entier « — le théâtre de Weimar me devient aussi indif- « férent que tous les autres — et j'aurai écrit mon « dernier opéra. »

Comme Wagner voulait, il fut fait, du moins autant que cela était possible. Liszt employa tout ce qu'il avait d'énergie et d'âme, à mettre le *feu au corps* de tout le personnel du théâtre de Weimar. Mais pouvait-il d'un jour à l'autre, transformer en

bons acteurs des chanteurs d'opéra allemands (1) ? Assurément, non. Aussi, après la seconde représentation, qui eut lieu le 14 septembre, le régisseur, M. Genast, demanda-t-il à Wagner, carrément, cette fois, de faire des coupures, spécialement dans le second acte. « Vous conduisez les spectateurs, « lui disait-il (2), devant un large gouffre de cha- « que côté duquel se trouve un jardin florissant, et « vous voulez que d'eux-mêmes ils fassent le saut « périlleux ! Ils s'y refusent. Permettez donc que « Liszt et moi, nous leur ménagions un chemin plus « aisé. » Ce second acte est assurément le moins attrayant pour un public d'opéra, mais c'est aussi le plus dramatique. En lui se trouve le pivot de l'action ; et si Wagner pensait qu'on ne pouvait rien retrancher de son drame, sans s'attaquer à quelque partie vive d'un véritable organisme, cela était plus vrai peut-être pour ce second acte que pour tout autre. En effet, parmi les passages que M. Genast désirait supprimer, figure, notamment, la grande scène où, Frédéric accusant Lohengrin, pour la première fois le conflit qui a lieu dans l'âme d'Elsa se développe largement. La nécessité de savoir qui est son amant merveilleux, apparaît alors à la jeune

(1) Nos critiques me font rire, écrivait Wagner, quand ils disent que les Allemands seuls comprennent la musique dramatique. La vérité est que, dans le plus mauvais opéra italien, n'importe quel mauvais chanteur italien déclamera d'une façon plus saine et avec plus d'expression que cela n'est jamais possible au meilleur chanteur allemand.

(2) *Glasenapp. R. Wagners Leben und Wirken*. T. I, p. 303.

fille, et avec tant de force que, si elle ne succombe pas, c'est peut-être seulement parce qu'elle craint de le mettre en danger, en lui posant, dans un tel moment et en présence de tous, la question fatale. Or, c'est là une partie de la trame même du poème car, si avant de céder à la tentation, Elsa n'a pas lutté et vaincu, l'intérêt qui s'attache à sa personne et la vérité même de son caractère sont compromis. Ce que M. Genast demandait, c'était donc de sacrifier le drame à l'opéra. On peut se figurer le désespoir et l'irritation de Wagner. Une chose put le consoler et le persuader, ce fut l'extrême délicatesse de Liszt. Non seulement ce digne artiste lui fit savoir qu'il avait refusé de lui transmettre de telles propositions, bien qu'elles lui parussent justifiées par *l'insuffisance du théâtre et du public de Weimar*, mais il lui promit sur l'honneur que, « quelle que fût sa décision, il la ferait respecter avec le dévouement et la vénération dus à un homme de génie et à un chef-d'œuvre ».

Wagner se résigna, mais bien à contre-cœur. On en peut juger par sa réponse à M. Genast et par une lettre à Uhlig, deux véritables documents. « Je vois, « écrivait-il (1) au premier, que votre but est moins « d'arriver à une interprétation de mon œuvre vrai- « ment intelligente et réussie, que de la rendre « accessible au grand public, et de lui ménager « ainsi un succès qui puisse la faire passer au

---

Glasenapp. R. Wagners Leben und Wirken. T. I, p. 303-306.

« répertoire des principaux théâtres de l'Allemagne.
« Mais croyez-vous positivement qu'il puisse en
« être ainsi ? Croyez-vous que des œuvres comme
« les miennes puissent se propager sur un sol qui,
« par sa nature même produit l'extrême opposé ?...
« Croyez-vous enfin que si, par les procédés que
« vous indiquez, vous assurez encore quelques
« représentations à cet opéra, vous aurez réelle-
« ment servi la cause que je défends ? Les gens qui
« ont abandonné le théâtre après le second acte de
« *Lohengrin*, n'ont pas été fatigués par la longueur
« de l'ouvrage, ni assourdis par le vacarme ; si,
« vraiment, leurs dispositions étaient favorables,
« ils ont plié sous l'effort inaccoutumé qu'exigeait
« d'eux une œuvre *qui ne s'adresse pas au quart ou*
« *à la moitié de l'homme, mais à l'homme tout entier.*
« Ce qui importerait, c'est de faire l'éducation d'un
« tel public, et, pour cela, il faut avant tout l'habi-
« tuer à l'exercice de la force, secouer sa torpeur,
« en un mot, le déterminer à venir au théâtre non
« pour se dissiper, mais pour se recueillir. Si vous
« ne l'accoutumez à être *actif même dans le plaisir*,
« vous ne propagerez ni mes œuvres ni mes idées. »
Après cela, Wagner donnait à ses amis l'autorisation de traiter *Lohengrin* comme ils l'entendraient, mais il demandait expressément qu'on ne l'informât pas de ce qu'on aurait fait, « car, je vous le demande
« un peu, disait-il, comment pourrais-je me mettre
« encore à composer un drame, si, alors même que
« j'ourdis les péripéties qui me paraissent les plus

« nécessaires, je me souviens qu'il a semblé impos-
« sible à mes meilleurs amis, de conserver des pas-
« sages analogues ! Comment voulez-vous que je
« possède cette *confiance en soi*, qui est la condition
« première de l'inspiration, si, alors même qu'il me
« vient une idée qui, par son efficacité dramatique,
« me réjouit comme une véritable trouvaille, je
« dois penser, aussitôt, que semblable chose a été
« sacrifiée à Weimar, pour gagner quelques minu-
« tes ! » En s'exprimant ainsi, bien loin d'exagérer, Wagner cherchait à donner une forme modérée à des sentiments d'une extrême violence. Sa lettre à Uhlig le montre bien (1). « Inutile d'entrer dans
« de grands détails, disait-il à cet ami intime, pour
« te faire comprendre que mon vœu est de ménager
« à *Siegfried* une toute autre entrée dans le monde
« que celle qui serait possible à Weimar. A ce sujet,
« je fais des projets qui, à première vue, doivent
« paraître très chimériques, mais qui néanmoins
« peuvent seuls me donner le goût d'achever mon
« œuvre. Pour faire ce que, dans les circonstances
« actuelles je puis réaliser de mieux, et pour rem-
« plir la mission de ma vie, il me faut une somme
« que j'évalue à dix mille thalers (37.500 fr.). Avec
« cet argent, voilà ce que je ferai. Ici, à Zurich, où
« bien des choses ne sont pas si mal, je ferai cons-
« truire, au milieu d'une belle prairie, un théâtre
« en bois, grossier, mais suivant mes plans.... Puis,

(1) *B. an Uhlig*, p. 59-60.

« j'engagerai pour six semaines, des chanteurs, « choisis un peu partout. Zurich me fournira la plus « grande partie de l'orchestre et des chœurs. Dès les « premiers jours de l'année, j'aurai fait annoncer « dans tous les journaux de l'Allemagne que tous les « amis du drame lyrique sont conviés à mon festi- « val, et que l'entrée sera gratuite pour quiconque « m'aura avisé de sa venue... Tout est-il en ordre : « trois représentations ont lieu, après quoi je fais « démolir le théâtre, je *brûle* ma partition, et, aux « gens à qui la chose aura plu, je dis : « Faites-en « autant, ou bien, si vous voulez encore une œuvre « de moi, donnez-moi les moyens d'y travailler. » « Voilà de la folie, diras-tu, c'est possible, mais « c'est là l'espoir de ma vie, et l'unique perspec- « tive qui puisse m'exciter à m'occuper encore « d'une œuvre d'art. »

Il disait vrai; si l'on retranche le dessein de brûler sa partition qui est comme un dernier reste de ses extravagances révolutionnaires, c'est bien en vue d'une représentation semblable qu'il va composer l'*Anneau du Nibelung*. Seulement, avant tout, il faut qu'il donne satisfaction à l'amertume que lui a laissée l'exécution de *Lohengrin*. Puisqu'on n'a vu dans cet ouvrage qu'un opéra comme un autre, puisque les vastes généralités de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* n'ont pas été comprises, il écrira *Opéra et Drame*.

VII

OPERA ET DRAME

Genèse de **Opéra et Drame**. — Gluck et la tragédie lyrique. — Rossini. — L'opéra contemporain. — Meyerbeer. — Conclusion du livre sur l'opéra. — Nécessité d'une seconde partie consacrée au drame. — Le drame moderne : Shakespeare, Racine, Gœthe et Schiller. — L'étoffe dramatique : la légende chrétienne ; la légende païenne au Moyen Age ; l'histoire et le roman. — Seul le mythe préhistorique convient. — Au moment où Wagner écrivit *Opéra et Drame* il avait devant les yeux l'épopée de *Siegfried*. — Critique de la *critique* de Wagner par son œuvre. — Ce qui est relatif et ce qui est absolu. — Conception de la *Jeunesse de Siegfried* (*Siegfried*). — C'est l'œuvre se prêtant par excellence à l'éclosion de la nouvelle forme d'art. — Wagner sent le besoin de la décrire avec précision. — Troisième partie de *Opéra et Drame*. — Considérations générales. — La *mélodie primordiale*. — Avant tout il faut la faire renaître du langage. — Le vers métrique. — La base doit en être l'accent oratoire. — L'allitération. — Le poète et le musicien. — La *mélodie primordiale* ne modulait pas. — La mélodie du vers. — Importance que lui attribue Wagner. — Modification qui s'opérera plus tard dans ses idées à ce sujet. — L'orchestre. — Différents rôles qu'il aura à remplir. — Ce que deviendrait un drame semblable

interprété par des chanteurs d'opéra. — La mort d'un perroquet.

« La nature crée sans dessein, au gré du besoin qui la pousse », disait Wagner au commencement de l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*. En s'exprimant ainsi, il a décrit son propre procédé, et la façon dont s'est formé *Opéra et Drame*, montre qu'il l'employait même pour des œuvres de pure réflexion. Car ce fut bien un besoin, un besoin urgent qui lui mit la plume à la main, celui de rendre manifeste le tort qu'on lui avait fait en traitant *Lohengrin* comme un opéra ordinaire, c'est-à-dire comme un ouvrage où la *musique est le but et le drame un simple prétexte*. A cet effet, il conçut un article en deux parties (1), dont la première, consacrée à l'opéra contemporain, ferait voir les suites déplorables qu'a engendrées une semblable perturbation de l'ordre naturel, et la seconde, réservée à son propre développement, établirait que, au contraire, il avait fait, avant tout, œuvre de poète dramatique, et que le mérite et l'originalité de *Lohengrin* consistaient seulement dans le fait que la musique y était une simple expression tirant toute sa valeur de ce qu'elle exprime. — Telle est l'idée, tel est le germe qui, par le gonflement de la première partie, l'élimination de la seconde, puis, par germinations successives, est arrivé à produire *Opéra et Drame*, le plus grand

(1) *B. an Uhlig*, p. 61, 70.

ouvrage théorique du maître. Assurément, c'est chose curieuse que cette genèse d'un grand ouvrage intellectuel, s'accomplissant comme un fait de nature, par l'invincible expansion d'une force inconsciente. Tâchons d'en suivre la mystérieuse progression, ce qui sera, du reste, le meilleur moyen de résumer un livre auquel Wagner lui-même attacha la plus grande importance.

D'abord, et cela est facile à comprendre, la première partie de l'article projeté, ne tarda pas à embrasser l'histoire entière de l'opéra. Du moment que Wagner voulait montrer les conséquences fatales qu'entraîne la situation renversée de la musique et de la poésie, il fallait remonter jusqu'aux origines mêmes de l'opéra, puisque c'est à sa naissance artificielle qu'est dû ce vice fondamental. Il fallait surtout examiner avec le plus grand soin la tragédie lyrique de Gluck, car ce fut là, en vérité, l'épreuve décisive de ce genre hybride (1).

Gluck et les maîtres qui l'ont suivi, se sont contentés, en effet, de demander au poète la place nécessaire pour leurs airs. Ils l'ont laissé, pour le reste, construire sa pièce de la façon la plus conforme à la logique dramatique ; et ils se sont ensuite inspirés de son texte, dont ils ont conservé jusqu'à l'accent oratoire. Bref, ils se sont approchés du drame, autant qu'il était possible, sans briser les formes constitutives de l'opéra. Eh bien, avec tout cela, à quoi ont abouti ces grands maîtres ? A un compromis qui, au fond, n'est satisfaisant sous aucun rapport. Il a suffi que le poète fût obligé de ménager au musicien, les larges espaces que

(1) *G. S.* T. III, p. 290-319.

nécessite le déploiement de l'air, pour qu'il se trouvât dans l'impossibilité de faire parler ses personnages, de la façon nette, serrée, incisive, qui seule peut rendre le drame effectif. C'est donc en faveur d'un poème condamné d'avance que les compositeurs de cette école, renoncèrent à une partie du charme mélodique de l'air. Autant dire qu'ils lâchèrent la proie pour l'ombre, et voilà ce qui explique le triomphe de Rossini. D'instinct, le public avait senti que, du moment qu'on ne lui donnait pas le véritable drame, du moment qu'on en sacrifiait toujours la forme à celle de l'air, celui-ci restant le but, ne devait pas être dépouillé, par égard pour le misérable *libretto*, d'une partie de son prestige. Ce fut ainsi que la conception de Gluck, malgré le génie des musiciens qui l'appliquèrent, fut abandonnée définitivement depuis Rossini. — Les deux termes qu'elle voulait réunir étant inconciliables, il fallait que l'un des deux l'emportât.

Comme on voit, l'histoire de l'opéra avant Rossini, avait une importance capitale pour la thèse que Wagner voulait soutenir. On conçoit qu'il ait dû y consacrer plusieurs chapitres. Plus longtemps encore devait le retenir l'analyse des principaux ouvrages qui se sont succédé depuis le triomphe de *Tancrède*, car c'est depuis que l'opéra fut ramené par le maître de Pesaro, à sa vérité stérile que les lamentables résultats de son défaut primordial se sont entièrement dévoilés. Nous ne pouvons suivre Wagner dans tous les détails où il a cru devoir entrer, mais nous allons résumer les conclusions principales qui s'en dégagent.

Avant tout, il importe d'établir que la victoire remportée par Rossini, au nom de la mélodie absolue, fut

définitive, car c'est là un point essentiel. Weber et Meyerbeer passent pour être revenus aux principes de Gluck. Il n'en est rien. Ces maîtres ont, tout aussi bien que l'auteur de *Sémiramis*, conçu leur mélodie indépendamment du texte poétique. On peut même dire, qu'à certains égards, ils ont fait pis, car tandis que Rossini laissait, après tout, le poète écrire son *libretto* comme il l'entendait, Weber et Meyerbeer prétendirent le contraindre à suivre servilement les zigzags de leur fantaisie musicale. La correspondance de Mme de Chezy avec Weber et les données certaines qu'on possède sur les rapports de Scribe avec Meyerbeer, ne laissent aucun doute là-dessus. Ainsi, la situation relative de la musique avec la poésie acheva de se retourner complètement. Ainsi, non seulement la mélodie qui, naturellement, ne peut naître que du sujet à exprimer, dut s'engendrer par son propre pouvoir, mais le poème dut ensuite se modeler sur les caprices d'une création aussi factice. On comprend qu'un tel bouleversement des lois de la nature, ne pouvait produire rien de vivant. Aussi, est-ce bien à la dissolution du poème d'opéra et de l'air lui-même que nous assistons. Comparez le tissu d'absurdités qu'un homme aussi habile que Scribe a dû ourdir pour contenter Meyerbeer, avec les poèmes de Gluck, de Mozart, de Spontini ; puis mettez en regard l'incohérente marqueterie qui compose la trame musicale des *Huguenots* et du *Prophète* avec cette forme sculpturale qui fut l'air d'opéra jusqu'à Rossini : vous serez édifié. C'est donc bien le spectacle de la dissolution complète de l'opéra que nous donne Meyerbeer. Tel est le résultat où par la force des choses, malgré le génie des plus grands maîtres, devait amener le vice organique qui était à la base de ce genre artificiel (1).

(1) *G. S.* T. III, p. 319-379.

La première partie de l'article que Wagner se proposait d'écrire était devenue une sorte de philosophie de l'opéra ; la seconde qui, vous vous en souvenez, devait être consacrée à son œuvre même, dut être abandonnée : non seulement, parce qu'il était malséant de faire suivre de sa propre apologie la critique des plus grands maîtres, mais surtout parce que sa réforme, pour être présentée sous le jour convenable, devait être rattachée à la vie même et que l'analyse de ses poèmes lyriques devait être placée dans une autobiographie, qui ne pouvait faire suite à une étude didactique comme celle que je viens de résumer. Réservant donc l'histoire de son propre développement pour un article spécial, il termina le livre sur l'opéra par des considérations générales qui se résument dans cette comparaison : « La musique est femme : elle ne peut donc qu'enfanter ; et à la condition de se donner entièrement au poète (1). » Mais c'est alors que Wagner sentit l'impossibilité de s'arrêter sur une telle affirmation. Lorsqu'il réclamait de la musique un abandon aussi absolu, c'était seulement en faveur « du *poète véritable*, qu'un amour irrésistible attire lui-même vers la musique », en un mot du poète primitif, dont le vers n'est qu'un effort vers la mélodie. Or, comme depuis longtemps on a perdu jusqu'à la notion d'un semblable poète, il était certain que, si le maître ne s'expliquait pas claire-

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 106.

ment sur ce point essentiel, tout le monde croirait qu'il réclamait l'asservissement de la musique à une poésie complète en soi, qui ne pouvait que l'étouffer. Il est vrai que dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, déjà il avait exposé ce qu'était à ses yeux le *poète véritable* ; mais, justement, un des motifs qui lui avait fait reprendre la plume, c'était la conviction que ce livre, trop abstrait, n'avait pas été compris. De là, la nécessité de s'attaquer, maintenant, directement au drame moderne comme il venait de le faire pour l'opéra ; de là, la seconde partie de l'ouvrage qui s'appellera désormais *Opéra et Drame*.

Quand Wagner écrivit ces pages, il ne connaissait pas encore la littérature espagnole. Il s'est donc borné à y faire la critique des théâtres anglais, français et allemand. Le drame de Shakespeare, dit-il en substance, eut le grand mérite d'être une production spontanée de l'esprit moderne. Toutes les énergies de la vie y palpitent. Mais l'étoffe en fut empruntée à l'histoire et au roman qui, pour les motifs que nous examinerons tout à l'heure, sont rebelles au travail de condensation que réclame l'optique théâtrale ; c'est pourquoi il n'atteignit jamais complètement à la forme dramatique. Quant au théâtre de Racine, il eut au contraire pour point de départ le moule classique des Grecs, où nul sujet moderne ne pouvait entrer. Par là, le poète français se trouva obligé « de mettre l'action derrière les coulisses pour ne laisser sur la scène que le discours (1) ». Il n'avait donc à s'occuper que de l'éloquence oratoire

(1) *G. S. T.* IV, p. 21.

ou, comme dit Wagner, « de l'extériorité du langage », « agrément superflu qui a pour aboutissant logique la mélodie d'opéra ». Enfin comme Gœthe et Schiller n'ont su que flotter entre la vie informe de Shakespeare et la forme vide de Racine, Wagner conclut « que nous n'avons pas de drame (1) ».

Mais, s'il en est ainsi, ce n'est pas assurément que les poètes de génie nous aient manqué, c'est la véritable étoffe dramatique qui a fait défaut. Après avoir critiqué le théâtre moderne, Wagner entreprend donc l'examen de la *matière* poétique depuis l'avènement du christianisme jusqu'à nos jours. C'est en procédant par éliminations graduelles qu'il arrivera à dégager la substance qui, convenant seule au drame, peut aussi féconder la musique.

Commençons par la légende chrétienne. Wagner la rejette : 1° parce que le merveilleux *religieux*, pour prouver la toute-puissance divine, viole les lois de la nature, et qu'il admet seulement le merveilleux *poétique* qui se borne à condenser la réalité en des symboles caractéristiques (2) ; 2° parce qu'elle va de l'agitation de la vie terrestre au repos en Dieu, c'est-à-dire du mouvement au calme, et que le drame exige au contraire un mouvement toujours croissant (3). Quant aux contes et aux poèmes de Moyen-Age qui ne sont que variantes compliquées et grotesques des vieux mythes païens, ils valent assurément beaucoup moins que les légendes d'origine chrétienne ; Wagner n'a pas grands frais d'arguments à faire pour les écarter. Ses plus sérieux efforts ont pour objet d'exclure l'histoire et le roman, qui furent à coup sûr la véritable étoffe du drame moderne. Les sujets qu'ils fournissent au poète,

(1) *G. S.* T. IV, p. 37.
(2) *Ibid,*, p. 102.
(3) *Ibid.*, p. 48.

ont, dit-il, pour point de départ, beaucoup moins la nature humaine dans son éternelle vérité qu'une situation historique ou sociale donnée, c'est-à-dire un ensemble de prétentions et de préjugés, dont on ne peut trouver la cause première, la cause vivante, qu'à la condition de remonter par une voie sinueuse, embrouillée et très longue jusqu'aux origines mêmes de notre société (1). De là, l'impropriété de telles matières pour le drame, qui, étant le spectacle de la vie même, veut des types fondamentaux ayant en soi le foyer de leur activité et dont les antécédents puissent être exposés très brièvement. — Voilà donc la légende du Moyen-Age, voilà l'histoire, voilà le roman condamnés. Il ne reste plus que le mythe primitif qui, s'étant formé à l'époque reculée où l'anarchie régnait encore et où l'imagination était la faculté maîtresse de l'homme, nous présente un tableau de la vie, dont les seuls mobiles sont les impulsions de la nature et où prédomine le merveilleux *poétique*. Telle est pour Wagner l'unique étoffe dramatique, car là seulement se trouvent les *individualités premières* qui conviennent exclusivement au drame, et les images symboliques qui permettent au poète d'exprimer tout ce qu'il veut, sous une forme simple et plastique.

Venir affirmer qu'il n'y a pas d'autre étoffe poétique que celle qui a pris naissance dans les temps fabuleux, voilà qui est fort ! Et pourtant, c'est encore dire trop peu. La vérité est que, pour Wagner,

---

(1) *G. S.* T. IV, p. 57-60. Voir aussi l'*Histoire d'après la Légende*, T. II, p. 153-192, car Wagner se fonde ici, au moins en grande partie, sur l'impossibilité dans laquelle il s'était trouvé de réduire à la forme dramatique l'histoire de Frédéric Ier telle qu'il la concevait.

tandis qu'il écrivait la seconde partie d'*Opéra et Drame*, il n'existait pas d'autre sujet réellement poétique que le mythe des *Nibelungen* ; et non pas considéré dans toute son étendue, mais tel qu'il le voyait au moment précis où à la *Mort* venait de s'ajouter la *Jeunesse de Siegfried* — alors que son poème, par conséquent, ne contenait ni la tragédie de Siegmund, ni celle de Wotan — mais embrassait dans son entier la vie du héros, qui dans toutes ses actions, n'obéit qu'à la nature, et, autour duquel, grâce aux symboles merveilleux de l'*anneau*, du *Walhalla*, de l'*épée* et de la *lance de Wotan*, puis de l'*oiseau parlant*, notre artiste-philosophe croyait pouvoir rendre sensible, toute sa vaste conception sociale et historique — sans encombrer aucunement le tableau où le bel être humain, où la *statue* des Grecs *désensorcelée*, devait se mouvoir, agir et parler dans toute sa spontanéité. Le maître l'a du reste avoué lui-même dans une lettre à Uhlig (1), où il déclare sans ambages que « jamais il n'eût pu décrire le drame de l'avenir si, par la découverte de Siegfried, il n'était tombé dessus en pleine inconscience ». Et l'examen attentif de tous ses écrits théoriques, leur comparaison entre eux et avec le poème lyrique qui l'occupait au moment où il les rédigeait, montrent clairement qu'il n'y a jamais fait autre chose que décrire, défendre, exalter cette œuvre-là en particulier, tant elle l'ab-

(1) *B. an Uhlig*, p. 80.

sorbait et lui semblait, tandis qu'il en subissait le charme, le type absolu de l'œuvre d'art. C'est ce qui fait le fort et le faible de tous ses travaux didactiques. D'une part, comme les conditions *générales* auxquelles tout poème dramatique et musical est soumis, restent essentiellement les mêmes, le fond des théories exposées est juste. Et le fait d'être déduit d'un ouvrage particulier, existant réellement dans le cerveau du maître, leur donne cette vérité frappante, ce don de conviction que possède seul le croquis fait d'après nature. D'autre part il est manifeste qu'un tel exclusivisme entraîne bien des erreurs dans les détails et dans les applications particulières. Double élément, dont la départition n'est pas difficile à faire, du reste, sans même cesser de demander des bases de jugement à Wagner lui-même. Ainsi, pour en revenir à *Opéra et Drame* il suffit de considérer l'œuvre du maître dans son entier pour reconnaître ce qui est à prendre et ce qui est à laisser. Le plus léger examen de ses différents poèmes prouvera, en effet, combien est vaine la prétention de bannir tout motif poétique non antérieur au christianisme. D'abord, *Parsifal* nous montre que si les légendes chrétiennes, allant de l'agitation à la paix, peuvent être défavorables au drame récité, il en est tout autrement pour la tragédie lyrique, puisque c'est au moment où le calme paradisiaque est atteint que la musique déploie tous ses prestiges et s'envole dans les sphères qui lui appartiennent en propre. Ensuite *Tristan* et les

Maîtres Chanteurs répondent victorieusement à l'interdit lancé contre la légende profane du Moyen-Age et contre le roman. Enfin l'*Anneau du Nibelung*, dans sa forme définitive, montre que le mythe préhistorique ne présente pas toujours tous les avantages que Wagner lui a attribués. Quel est, en vérité, le personnage historique qui soit moins libre, moins spontané que Wotan et dont la fable dramatique ait besoin d'explications aussi longues, aussi compliquées ? Et malgré le plus large emploi du merveilleux symbolique, comme la conception profonde de Wagner est restée obscure ! Combien peu sont les spectateurs, (même en les prenant parmi les admirateurs du maître) qui la comprennent clairement ! — Ainsi l'œuvre de Wagner proteste contre les applications trop étroites de sa théorie dramatique ; mais elle en confirme d'une façon éclatante le fond, le fond qu'il nous a donné quand il a déclaré que la tragédie lyrique, et même la grande tragédie, en général, doit avoir pour point de départ principal, les penchants éternels de la nature humaine, et que la donnée extérieure doit y être dépouillée de tout ce qui est contingent, subordonné, relatif, pour revêtir une forme imagée, qui en rende sensible le fond essentiel. Car il est bien certain que le mouvement du cœur humain ou de la vie en général, voilà l'unique source de la musique ; et savoir le dégager de tous les détails, de tous les incidents, de toutes les particularités prosaïques, tel est le secret de la grande poésie. C'est

donc bien pour avoir obéi à de semblables principes dans tous ses ouvrages que Wagner a pu y nouer, à leurs racines mêmes, le fil qui rattache la musique à la poésie, et atteindre par là à cette fusion entre les deux arts qui confond l'esprit. C'est pour la même raison qu'il est toujours resté (malgré quelques vulgarités de détails) dans le domaine de la haute poésie, et que la musique a acquis dans ses drames une puissance d'émotion à laquelle elle ne peut parvenir que lorsqu'elle exprime l'*idée* même, et que des complications extérieures n'en détournent pas l'attention. Enfin, si le *merveilleux poétique* n'a pas répondu au but quand Wagner, après Dante et Gœthe, a prétendu lui faire trop dire, son emploi seul a pu rendre possibles des œuvres comme la *Divine Comédie*, *Faust* et l'*Anneau du Nibelung* qui, pour être parfois obscures, n'en sont pas moins les grandes tentatives dont l'humanité peut le plus justement s'enorgueillir.

J'ai dit tout à l'heure qu'à la *Mort de Siegfried* venait de se juxtaposer un second drame consacré à la jeunesse du héros. Dans une lettre du 10 mai 1851 (1), Wagner, parlant en effet, pour la première fois de ce nouveau poème, disait qu'il en avait été obsédé pendant tout l'hiver, ce qui prouve que la conception s'en était poursuivie tandis qu'il écrivait *Opéra et Drame*. Et, comme il affirme que l'idée lui en fut suggérée par la découverte que le conte

(1) *B. an. Uhlig*, p. 91.

du *Jeune Garçon qui veut apprendre la peur* (1) dont jadis il avait tiré un scénario d'opéra-comique, n'est qu'une variante *moyenageuse* de la *Jeunesse de Siegfried*, on pourrait croire que cette idée fut le résultat des recherches auxquelles donna lieu le chapitre consacré à la légende du Moyen-Age (2). Quoi qu'il en soit, une fois l'impulsion donnée, cette nouvelle pièce dut bien vite prendre vie et forme dans l'esprit du maître. D'abord, celui-ci en put trouver l'étoffe non seulement dans le scénario dont je viens de parler, mais aussi dans celui de *Wieland*, cette autre variante de *Siegfried*. Et, comme les aventures du jeune héros qui, instruit par la seule nature, déjoue les perfides leçons d'un nain avorton, et se forge lui-même son glaive, figurent mieux encore que celles de Wieland, la destinée artistique de Wagner, plus que nul autre ce nouveau sujet devait permettre au maître de donner cours à ce besoin de se représenter soi-même qui semble avoir été pour lui une des sources principales de l'inspiration. Enfin, et c'est-là peut-être le point essentiel, cette idylle était le terrain le plus favorable à la germination des formes d'art qu'il s'agissait de déterminer. Elle nous fait assister en effet, non plus comme la *Mort de Siegfried*, au déclin, mais au plein épanouissement du bel homme spontané qui en

(1) *Mærchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*, conte populaire recueilli par les frères Grimm.
(2) *G. S.* T. IV, p. 49-53.

devait être la base. Et par son caractère moyen, plutôt lyrique que dramatique, cette fable comporte un équilibre exceptionnel de la parole et de la musique, qui devait y rendre leur union particulièrement facile. Wagner *vit* donc alors la forme du *drame de l'avenir*, avec tant de netteté, et sous des traits si heureux qu'il ne put résister au désir d'en faire immédiatement l'exposition minutieuse. C'est pourquoi il résolut de donner à *Opéra et Drame* une troisième partie, que nous allons examiner avec soin, car c'est, de toutes, la plus importante.

Cette troisième partie, on le voit par ce qui précède, n'est au fond que la description de la *Jeunesse de Siegfried*. Mais si cette nouvelle pièce avait pour le moment relégué à l'arrière-plan la *Mort de Siegfried*, elle ne l'avait pas supprimée. Elle devait être le préambule de ce drame et composer avec lui l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, dont Wagner avait déjà cherché à nous donner une idée générale dans le livre qui porte ce nom. Or, si dans ce temps-là, pour en dégager la forme, il avait senti le besoin de s'appuyer sur les principes générateurs de la société actuelle et de celle de l'avenir, on ne sera pas surpris qu'il ait cru devoir procéder ici, d'une façon à peu près analogue. Seulement, comme il s'agit maintenant de dépeindre une forme qu'il voit avec précision, ses prémisses sont naturellement aussi plus spéciales. Ainsi, tandis que dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* tout repose sur l'opposition de l'*amour* et de l'*égoïsme*, dans *Opéra et Drame* ces

deux puissances morales sont remplacées par deux facultés cérébrales : à savoir le *sentiment* qui résumant l'œuvre *synthétique* des sens et créant les images grâce auxquelles nous pouvons concevoir des ensembles liés, a créé le *mythe* et la *musique;* puis l'*intelligence* qui, se servant au contraire de l'analyse, a présidé à la formation du langage et donné naissance à la science.

Suivant Wagner (1) le *sentiment* est le commencement et la fin de l'*intelligence,* le *mythe* commencement et fin de la *science* et la *musique* commencement et fin du *langage* ; car, avant de pouvoir étudier les phénomènes, et d'en reconnaître la véritable nature par l'analyse, il a bien fallu, d'abord, s'en représenter l'enchaînement ; et quand cette analyse est terminée, pour en saisir réellement les résultats, il faut recomposer l'image qui, seule, permet à un organe humain de les embrasser dans leur ensemble (2).

Tel est l'argument sur lequel s'étaye l'étrange affirmation que le mythe primitif est en même temps le seul fond poétique et, si l'on peut dire, l'*image optique* dans laquelle les conclusions de la science doivent entrer pour devenir vraiment saisissables.

Telle est aussi l'idée philosophique qui commande la façon singulière dont Wagner va procéder pour

(1) *G. S.* T. IV, p. 114. *B. an Uhlig*, p. 74.
(2) *G. S.* T. IV, p. 100-101, 115-126.

construire, devant nous, pièce à pièce, son édifice artistique. — Pour lui, il est indubitable qu'il exista, à l'origine, une mélodie rythmique rudimentaire ; une *mélodie primordiale*, comme il dit, qui fut l'*œuf* d'où la parole est sortie (1). Dans la strophe lyrique il voit la forme générale de cette mélodie conservée dans la poésie ; dans la forte prosodie des langues anciennes, (notamment du grec) il retrouve son empreinte rythmique ; dans l'allitération des vieux poèmes germaniques, il reconnaît le résidu d'une forme intermédiaire, où la caractéristique du langage, la consonne, aurait été placée sur les périodes rythmiques de la *mélodie primordiale*, à titre simplement figuratif (2). Enfin, il est convaincu que, dans une langue mère comme l'allemand, les éléments de cette antique mélodie, quoique brouillés et contractés, subsistent encore. — Certes, il ne peut être question aujourd'hui de ressusciter cette forme *fossile*. Wagner le sait mieux que personne ; et, pour donner une contre-partie à un organe tel que le langage moderne, il ne craindra pas de faire appel à

(1) Si une telle hypothèse nous semble absurde, à première vue, c'est parce que nous avons trouvé le langage tout fait et que nos souvenirs personnels ne remontent pas jusqu'à l'âge où nous l'avons appris péniblement. Mais quand, ni le langage ni la musique n'existaient, il était évidemment plus élémentaire de construire une mélodie qu'une phrase : la première étant une représentation instinctive commandée par l'alternance des mouvements respiratoires, etc., tandis que la seconde repose sur l'analyse qui est une opération intellectuelle étrangère à l'homme primitif, à l'homme spontané.

(2) Voir notre T. I, p. 279-280 (note).

toutes les ressources de l'art musical le plus raffiné. Mais ce sera là pour lui le couronnement de l'édifice; et, avant tout, afin d'effectuer la jonction des deux arts, il va tâcher de faire renaître au sein du langage et de rétablir, autant que cela est possible, la *mélodie primordiale.*

Le premier élément musical que Wagner cherche à déduire de la parole, c'est naturellement le rythme, puisque c'est là, comme il nous l'a déjà dit, l'*ossature* de la mélodie (1). Il commence par rejeter le vers métrique imité des Grecs. Car nos idiomes, ayant perdu les qualités prosodiques des langues anciennes, le seul principe rythmique réel qui en découle, réside dans l'accent oratoire, se posant tantôt sur un mot, tantôt sur un autre, selon le sens de la phrase. Il est vrai que, dans le langage ordinaire, ces accents sont trop éloignés les uns des autres, pour pouvoir produire un rythme déterminé. Mais comme, suivant Wagner, cet obstacle provient uniquement de l'excessive complication qu'il a fallu donner au langage pour exprimer des choses très éloignées de la nature, où même contre nature, il disparaîtra nécessairement, pour le poète qui n'aura à manifester qu'un sujet simple et naturel. Dans ce cas, la phrase claire et forte donnera naissance à un vers métrique où les particules accessoires serviront uniquement à détacher les accents qui, tombant sur les mots essentiels, seront, selon leur importance relative, alternativement forts ou faibles, et dégageront une formule rythmique, pouvant être fixée par la mesure musicale. — Or si l'on considère que ce vers, étant destiné à être chanté, sera affranchi de la loi qui, dans le langage parlé,

(1) *G. S.* T. IV, p. 131-159.

interdit de donner à une syllabe longue plus du double de la durée d'une syllabe brève, on concevra, dit Wagner, que de la parole pourront sortir ainsi les combinaisons rythmiques les plus riches et les plus variées.

Voilà le moule du rythme arrêté. Mais comment le remplir, comment faire renaître du langage moderne, la *mélodie primordiale*, comment reconstituer avec des mots, l'image sonore brisée depuis si longtemps ? Comme bien l'on pense, c'est au principe de l'ancienne versification germanique, c'est à l'allitération que Wagner s'adresse tout d'abord (1). En allemand il n'est pas trop malaisé de construire des phrases dont les mots principaux commencent par une même consonne caractéristique. Le maître donne pour exemple la proposition *Die Liebe giebt Lust* (l'amour donne du plaisir), où le rapport entre le mot déterminant et le mot déterminé est marqué par le retour d'une même consonne douce ; puis *Die Liebe giebt Lust und Leid* (l'amour donne plaisir et peine) où cette même consonne relie jusqu'aux mots faisant antithèse. Et cela l'échauffe d'un tel enthousiasme, il se croit si près d'avoir retrouvé la *primordiale mélodie*, qu'il va jusqu'à se comparer au soleil du printemps qui, « faisant fondre les neiges fait paraître une végétation luxuriante, ensevelie, mais toujours vivante (2) ! » En tout cas, ce que nous donne l'allitération, n'est jamais que l'*ossature* de la mélodie attendue, car elle n'embrasse en somme que les accents rythmiques du vers. Comment aller plus loin ? Faut-il par le choix des voyelles tâcher de continuer la liaison commencée par la parité des consonnes initiales ? Non pas, dit Wagner, car la voyelle n'est rien autre chose que la contraction du son musical qui s'est opérée pour la commodité du discours (3). C'est

(1) *G. S.* T. IV, p. 163-167.
(2) *Ibid.*, p. 160-161.
(3) *Ibid.*, p. 171-172.

donc ici que finit le rôle du poète et que le musicien doit apparaître.

La tâche que Wagner assigne au musicien est diamétralement opposée à celle qu'il attribue au poète (1). Tandis que celui-ci a dû condenser des faits, des sentiments et des phrases, de façon à les réunir en un *point* que le sentiment puisse saisir, le musicien doit, au contraire, s'emparer de ce point pour en développer, en dilater, autant qu'il est possible, le contenu émotionnel. — En effet, c'est bien là ce qu'il fait dès l'abord, en donnant à toutes les voyelles du vers, la plénitude de leur émission sonore. Et voyez déjà combien son pouvoir est grand ! Tandis que le poète n'avait pu relier que les consonnes initiales des mots principaux ; grâce à l'affinité musicale des sons, il relie tous les mots, toutes les syllabes, importantes ou non. Enfin, tandis que par l'allitération, le poète n'avait pu établir entre les mots formant antithèse qu'une *liaison,* le musicien peut, lui, grâce à la modulation, *marquer l'antithèse en même temps que la liaison,* puis par le retour au ton principal, rendre sensible, s'il y a lieu, le retour à l'idée première (2).

Ici il faut faire un temps d'arrêt, pour observer que si, afin de reproduire fidèlement la pensée de l'auteur d'*Opéra et Drame*, nous avons dû jusqu'à présent considérer avec lui, sa construction artistique, comme une résurrection de la mélodie *primordiale*, la limite jusqu'à laquelle il en peut être ainsi, est franchie. Elle est franchie depuis que le maître nous a parlé de la modulation, qui était inconnue

(1) *G. S.* T. IV, p. 174.
(2) *Ibid.*, p. 190-192.

des anciens. Mais vous comprenez que cette limite, au-delà de laquelle Wagner cesserait d'aller en arrière, devait bien vite être atteinte, car il ne pouvait être question, cela se conçoit, de rétablir la fusion existant entre les éléments encore informes de la musique et de la parole, alors que ni l'une ni l'autre n'étaient constituées. Il s'agissait simplement de remettre la poésie et la musique en contact assez direct pour que la première pût féconder la seconde. Et voilà précisément ce qui arrive dans la mélodie de chant dont nous venons de parler.

« Issue du vers, non seulement elle en tire sa signi-
« fication, mais sa forme, dit Wagner (1). Son origine
« réside, quant au sens, dans l'idée poétique cherchant
« à se transmettre au sentiment, et, quant à la forme,
« dans l'organe de l'intelligence, dans le langage. De ce
« point initial déterminant, elle progresse dans sa cons-
« truction, et, mue par le besoin de manifester le con-
« tenu purement émotionnel du vers, elle dissout les
« voyelles dans le son musical. Ainsi elle arrive jusqu'au
« point où elle tourne son *côté musical* vers l'élément
« propre de la musique, l'harmonie, qui seule en con-
« tient les conditions d'existence, tandis que, par son
« *autre côté* elle reste invariablement liée à l'élément
« du langage où elle a trouvé sa détermination pre-
« mière. Grâce à cette situation, la mélodie du vers est
« le lien par lequel parole et musique s'unissent et se
« comprennent. Née de leur union, elle est au-dessus
« du vers du poète et de la mélodie du musicien. »

En est-il bien ainsi ? Peut-on dire que la forme

(1) *G. S.* T. IV, p 213.

mélodique « est déterminée par le langage » et que la « mélodie du vers » est supérieure à la mélodie absolue? En vérité, la musique exprime directement l'essence même des choses, tandis que le langage ne fait que reproduire le travail d'analyse auquel s'est livrée l'intelligence pour s'en faire une représentation toute relative. Il y a donc un véritable abîme entre ces deux modes d'expression, et le premier ne saurait aucunement découler du second. Notamment, le vers qui, certainement, doit son existence à une aspiration plus ou moins vague vers la musique, obéit à des lois, dont on ne saurait trouver le principe dans le langage. Quand il aboutit à la mélodie, celle-ci naît, non pas du langage lui-même, mais *à travers* le langage, d'une impulsion première qui a commencé par s'imposer au langage. Du reste, l'appellation *mélodie du vers,* inventée par Wagner est assez heureuse pour distinguer la mélodie née *à travers* le langage, de celle qui s'y superpose sans en tenir compte. Mais est-il vrai de dire que la mélodie du vers est supérieure à la mélodie absolue? J'en doute fort, car la mélodie absolue c'est, *de fait*, la mélodie complètement arrivée à terme (1). Si l'on examine les différentes façons dont musique et parole peuvent s'unir pour l'artiste

(1) M'objectera-t-on certaines mélodies de Mozart qui sont achevées tout en étant *relatives* à un texte donné? Je répondrais que ce texte ayant été lui-même conçu de façon à pouvoir servir de support à la mélodie, c'est encore la forme *absolument* musicale qui prédomine en pareil cas.

qui attribue, comme Wagner, à chacune d'elles une part proportionnée au but commun, on trouvera, en effet, les gradations suivantes.

1° Il s'agit d'exposer, d'expliquer ce que l'intelligence seule peut comprendre : la parole prédomine et met un obstacle plus ou moins grand à la formation mélodique.

2° Il y a équilibre entre la donnée intellectuelle et le contenu émotionnel : le langage, tout en conservant son importance, peut recevoir une forme permettant à la mélodie de s'achever.

3° Tout ce qui avait besoin d'être dit, l'a été. Il n'y a plus que des émotions à exprimer. La musique l'emporte sans conteste, et c'est elle qui fait la loi à la parole.

Dans cette échelle, il y a progression en sens inverse et c'est évidemment dans le dernier cas, où domine la mélodie absolue que la musique atteint à son apogée. Voilà ce que Wagner reconnaîtra, quand il concevra *Tristan* où la parole n'est guère que le levier destiné à nous transporter dans un monde presque exclusivement musical ; puis, quand, terminant l'*Anneau du Nibelung* d'une manière toute différente, assurément, de ce qu'il s'était d'abord proposé, il écrira pour la *Mort de Siegfried* (*Gœtterdæmmerung*) une musique qui ne s'accorde aucunement avec le texte (1). — Mais lorsque Wag-

(1) Voir les très intéressantes *Notes sur la Gœtterdæmmerung* et *Notes chronologiques sur l'Anneau du Nibelung* de M. Houston Chamberlain. *Revue Wagnérienne*, année II, n° V et année III,

ner écrivit *Opéra et Drame*, le champ de son rayon visuel était rempli par la *Jeunesse de Siegfried*. Et comme ce sujet est de nature à amener un équilibre parfait entre parole et musique, le maître pouvait aisément s'abuser sur la part revenant à chacune d'elles. D'autant plus que, préoccupé alors de la versification de ce poème et consacrant tous ses efforts à la recherche de formes linguistiques qui fussent expressives et chantantes, il pouvait être porté par là à attribuer à la parole elle-même, ce qui revenait de droit à la puissance de son propre sentiment musical. Et puis, se faisait-il réellement illusion ? N'était-ce pas son intelligence seule qui ne percevait pas encore avec une clarté suffisante ce que son instinct d'artiste avait déjà fort bien reconnu ? On pourrait le croire ; car, si d'un côté, il vient de dire expressément que la mélodie de chant naît du langage, dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir*, il nous l'avait présentée comme intermédiaire entre la danse, qui est son point de départ, et le vers, qui est son aboutissant. Enfin, dans *Opéra et Drame*, non seulement il nous dit que la mélodie de chant a un côté purement musical, dont les conditions déterminantes ne peuvent se trouver que dans l'élément propre de la musique, dans l'harmonie ; mais il ajoute plus loin que cette harmonie « le poète l'avait

---

n° XII. Au moment où Wagner composera la musique de la *Gœtterdæmmerung*, Wagner écrira que, si la musique trouve sa contrepartie adéquate dans l'action dramatique, son union avec la poésie est illusoire. *G. S.* T. IX, p. 125-129.

déjà inconsciemment dans l'oreille quand il composait ses vers (1) ».

Quoi qu'il en soit, et quelle que puisse être l'erreur ou l'incertitude dans laquelle Wagner était encore pour ce qui n'a trait en somme qu'aux points extrêmes de l'œuvre d'art, la marche qu'il suit est parfaitement logique. Dans l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* il s'était surtout fixé sur les fondements que toutes les formes d'expression doivent trouver dans les mouvements rythmiques du corps humain, dans la *danse :* c'est bien là la base de l'édifice. Maintenant ce qui l'occupe, c'est d'établir un lien solide entre parole et musique : or, voilà bien le second point qu'il fallait assurer pour que tous les éléments artistiques, trouvant appui l'un sur l'autre, pussent ensuite se répandre et s'élever, chacun suivant ses aptitudes particulières.

Ceci entendu, reprenons le fil de notre analyse. Nous avons déjà considéré le *côté* de la mélodie de chant où se trouve la parole ; voyons maintenant ce qu'il y a de l'autre *côté*, du côté musical. Autrement dit, examinons la tâche que Wagner assigne à l'orchestre, seul organe qui appartienne exclusivement à la musique.

Premièrement, c'est à lui seul qu'incombera de donner à la mélodie ses bases harmoniques (2). Car aucun personnage ne devant avoir dans le *Drame de l'Avenir* « un rôle tellement subordonné, que son chant puisse

(1) *G. S.* T. IV, p. 198.
(2) *Ibid.*, p. 203-207.

servir de simple accompagnement », les chœurs, duos, morceaux d'ensemble, en seront soigneusement bannis. Ensuite (1) l'orchestre devra fournir à l'oreille l'équivalent de ce que la pantomime communique à l'œil. Quand un personnage gesticule, c'est qu'il sent instinctivement qu'il ne peut faire passer dans ses paroles tout ce qu'il éprouve. Ce surplus d'émotion, n'ayant pu, par conséquent, être exprimé par la mélodie vocale, doit l'être par l'orchestre. Et ce sera là une tâche importante dans un drame qui, reposant sur une très grande condensation de sentiments, est animé sans cesse d'une vie extraordinairement intense, et doit nécessairement provoquer une pantomime d'une vivacité, d'une ampleur et d'une plasticité exceptionnelles.

Ce n'est pas tout encore. Il arrive souvent qu'un personnage dramatique s'entretient ou est préoccupé d'un objet absent, d'un fait passé ou même à venir, qu'il désire, craint ou pressent. Comme le chant expressif et le geste peuvent manifester seulement ce qui affecte ce personnage au moment même où il parle, il reste à montrer sa *pensée* c'est-à-dire l'image qui est en son cerveau, précise s'il s'agit d'un objet ou d'un fait connu, ou bien, vague et indéterminée s'il s'agit d'un simple pressentiment. De là, la troisième et dernière mission que l'orchestre doit remplir (2). Il l'accomplira en rappelant et en développant des motifs mélodiques qui ont été ou seront déterminés, dans le cours du drame, par la parole et la représentation scénique. La portée que Wagner attribue à ces *motifs* rappelés par l'orchestre est extrême (3). D'abord, ils permettront de maintenir la continuité du langage musical, dans les passages où le sens des paroles est tel que le chant du

(1) G. S. T. IV, p. 219-224.
(2) *Ibid.*, p. 224-236.
(3) *Ibid.*, p. 236-254.

vers ne peut guère s'élever au-dessus de la déclamation ; et ainsi l'*unité d'expression* sera obtenue, que la brusque alternative du récitatif et de l'air, détruit d'une façon si désagréable dans l'opéra. D'autre part, en rendant *présent* pour le sentiment tout ce qui est passé ou absent, ils *annulent le temps et l'espace*, et à l'*unité de temps et de lieux*, qui est artificielle, ils substituent l'*unité de la chose elle-même*. Enfin, ces motifs musicaux que l'orchestre reprendra fréquemment seront l'image des *motifs* mêmes du drame, ils formeront donc le véritable soubassement sur lequel il reposera.

Comme on voit, le rôle que Wagner confie à l'orchestre est considérable. S'ensuit-il qu'il en ait fait la statue et qu'il ait mis le *piédestal* sur la scène ? Assurément, non. La colère et le dépit qu'il avait ressentis de ce que l'interprétation de *Lohengrin* à Weimar avait pu permettre de remarquer, comme il dit, les timbales, les trompettes et les contrebasses (1), l'insistance avec laquelle il réclame que la mélodie vocale soit *détachée* de l'harmonie instrumentale et portée sans se confondre avec elle (2), enfin le soin qu'il prit plus tard de mettre l'orchestre dans une *cave* afin que sa sonorité, atténuée, ne couvrit pas les voix, sont autant de preuves qui en portent témoignage. Seulement, pour occuper la scène et y concentrer l'attention des spectateurs, il ne comptait pas uniquement sur la mélodie de

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 78-79, 97-98.
(2) *G. S.* T. IV, p. 208-216.

chant, mais sur tout ce qui s'y trouve en réalité, sur le jeu, sur la mimique des chanteurs et en particulier sur ce qu'il appelle, non sans raison, « le fondement indispensable de toute expression artistique complète », sur le langage (1). C'est à ce point que, à la fin d'*Opéra et Drame*, il a pris la peine de tracer un tableau minutieux de ce que deviendrait l'œuvre d'art qu'il venait de écrire, entre les mains de chanteurs (2) incapables, comme ceux que l'Allemagne possédait alors, d'articuler les paroles et de mimer leur rôle. En premier lieu, la mélodie de chant, la mélodie du vers, sans les paroles qui, comme nous l'avons vu, en sont la condition déterminante, sera inintelligible, fastidieuse. Alors même qu'elle se rapprochera assez de la mélodie absolue pour faire plaisir, l'effet voulu n'en sera pas moins manqué ; et lorsqu'elle sera rappelée par l'orchestre, le motif de ce rappel n'étant pas connu, son retour deviendra sans objet, il ne pourra que fatiguer l'auditeur et lui donner à penser que le compositeur se répète parce qu'il ne trouve rien de nouveau à dire Enfin, toutes les fois qu'un dessin instrumental marqué apparaîtra, à défaut de l'action scénique qu'il est destiné seulement à accompagner, il ne pourra faire croire qu'à un accès de démence de l'auteur. En un mot, tout l'échafaudage musical décrit dans *Opéra et Drame*, privé ainsi des bases

(1) G. S. T. IV, p. 262.
(2) *Ibid.*, p. 267-275.

sur lesquelles il repose, devra faire l'effet, conclut Wagner, « d'un chaos dont l'existence ne peut être attribuée qu'à l'arbitraire d'un musicien fantasque, ignorant de ce qu'il veut, et impuissant ». — D'après tout ceci, le point de vue de Wagner ressort avec évidence. S'il a fait descendre l'air d'opéra du piédestal où l'avaient mis tous ses prédécesseurs, ce n'était pas pour y dresser à la place, la symphonie. Je crois pour ma part que, dans *Opéra et Drame*, le maître à exagéré les propriétés directement affectives du langage, et s'est trouvé conduit par là, à lui supposer une valeur *artistique* plus grande que celle qui lui appartient réellement. — Mais il n'en reste pas moins que, pour Wagner, alors comme toujours, la chose principale, la chose unique fut le drame ; et les différents modes d'expression n'eurent d'importance que dans la mesure relative, réclamée par le caractère du sujet qu'il avait devant les yeux.

Commencé au mois d'octobre 1850, *Opéra et Drame* fut achevé en février 1851. Aux graves pensées qui en forment la matière, voulez-vous maintenant une diversion ? La lettre que Wagner envoya en même temps que cet ouvrage à son ami Uhlig, va nous la fournir.

« C'est dans une disposition d'esprit difficile à « faire comprendre, lui disait-il (1), que j'ai écrit

(1) *B. an Uhlig*, p. 81.

« les dernières pages de ce manuscrit. Tu connais « mon petit perroquet, cette bête si gentille, qui « m'aimait si tendrement, l'esprit familier, sifflant « et chantant de mon logis ! Eh bien, depuis quel- « que temps il était souvent malade. Je pensais : « Faisons venir le médecin. » Mais il se remettait « toujours et mon ouvrage m'absorbait complète- « ment. La veille du jour où je l'ai terminé, la bonne « petite bête manifesta un désir si ardent de monter « dans mon étude, que ma femme l'y porta et la « mit sur mon bureau. Mais là, il me dérangeait, « ma femme dut l'emporter. Alors il poussa un cri « douloureux, que je connaissais bien. « Décidé- « ment, me dis-je, il faudra appeler le médecin. » « Mais comme j'avais hâte de finir mon travail, je « remis la chose au lendemain... Et le lendemain, « hélas, il était mort. Oh ! si je pouvais vous faire « comprendre ce que ce petit animal était pour « moi... Voilà trois jours que je l'ai perdu, et je ne « peux me consoler. En vérité, je ne puis t'écrire « que deux mots, et si je te les écris, c'est que j'ai « hâte d'être débarrassé de ce manuscrit qui m'est « devenu odieux. »

VIII

CONCEPTION DE L'*ANNEAU DU NIBELUNG*

Nouvel effort pour rendre possible la réalisation scénique du drame projeté. — *Un théâtre à Zurich.* — Wagner se résout à offrir les deux *Siegfried* à Weimar. — Recommandations à Liszt. — *Lettre sur la fondation Gœthe.* — Le poème de la *Jeunesse de Siegfried.* — Apparition de Wotan. — Importance de ce nouveau personnage. — Son drame est l'expression artistique de la philosophie de Wagner. — Wotan deviendra le véritable héros du grand poème. — Il en sera le centre intelligible. — Conséquences qui en résulteront. — Le drame de *Siegfried* prendra une signification toute autre que celle d'abord voulue par Wagner. — Ce qui manque encore pour que prenne forme la tétralogie. — *Une communication à mes amis.* — Th. Uhlig en Suisse. — Commencement d'exécution musicale de *Siegfried.* — Avant de continuer, Wagner veut conquérir une robuste santé. — Séjour aux eaux d'Albisbrunn. — Wagner découvre le motif générateur de l'*Anneau du Nibelung.* — Il décide d'écrire une tétralogie. — Mme R. promet de lui faire une pension pendant le temps que durera la composition de l'*Anneau du Nibelung.* — Lettre de Liszt. — Joie sans mélange.

Wagner en était donc arrivé, tout en écrivant *Opéra et Drame*, à concevoir une œuvre qui, composée

des deux *Siegfried*, lui semblait épuiser le contenu dramatique du mythe des *Nibelungen* et, en tout cas, atteignait pleinement le but auquel il visait depuis qu'il avait reconnu dans « le bel homme dégagé de toutes conventions historiques et sociales », la seule base qui pût réunir musique et poésie. Ce drame, il le voyait maintenant avec assez de netteté pour être en état de l'exécuter : la peinture minutieuse qu'il vient de nous en donner, ne laisse aucun doute à ce sujet. Mais le tableau non moins précis, de ce que deviendrait un organisme aussi complexe et aussi délicat, entre les mains de chanteurs, tels que ceux dont il pouvait disposer, n'explique que trop ce qui le paralysait encore. Un moment, il alla même jusqu'à penser que la représentation de *Siegfried*, ne ferait qu'obscurcir la description qu'il venait d'en donner et que le mieux était de s'en tenir là. « *Opéra et Drame* sera mon testament, écrivait-il à Uhlig (1)..., car tout ce que je pourrais faire de plus n'est qu'un luxe inutile. » Simple boutade, direz-vous, qui devait être aussi vite oubliée qu'énoncée. — J'en conviens. *Siegfried* qui existait dans le cerveau du maître voulait vivre, et le temps n'était pas éloigné où il faudrait que celui-ci lui donnât le jour, quoi qu'il en pût advenir. Toutefois, en attendant que l'ivresse de la conception se soit emparée de ses facultés, Wagner voulait faire un der-

(1) *B. an Uhlig*, p. 81.

nier effort pour effectuer soit à Zurich, soit à Weimar, la réforme théâtrale indispensable.

Du reste il fut poussé dans cette voie par les circonstances mêmes. Ayant sollicité la direction de l'Opéra de Zurich, en vue seulement d'enseigner la conduite de l'orchestre à un jeune homme dont la famille l'assistait généreusement, il fut agréablement surpris de se trouver en présence d'un personnel excellent, plein de déférence pour lui, et de spectateurs que sa façon de dramatiser l'opéra semblait intéresser vivement. C'est alors qu'il imagina un plan de longue haleine, pouvant le mener au but dans la ville même qu'il habitait. — Il résolut, pour commencer, de borner le répertoire du théâtre de Zurich aux œuvres françaises de l'école de Gluck. Par là, il arriverait, espérait-il, à former les chanteurs au point de les rendre capables d'interpréter ses premiers opéras, et à éveiller dans le public un désir assez vif de les entendre pour qu'on lui fournît le moyen de les monter dignement. Alors il donnerait tour à tour le *Vaisseau Fantôme*, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, puis lancerait son fameux appel de fonds pour le grand festival dramatique, où les deux *Siegfried* seraient représentés.

Voilà de beaux projets, de beaux rêves ! Malheureusement, la première partie n'en put même pas être exécutée. Il fut impossible de limiter les représentations du théâtre de Zurich aux œuvres des disciples de Gluck. Les habitués des galeries demandant à cor et à cri de *grands* opéras parisiens,

l'impresario enjoignit à Wagner de monter *Robert le Diable*, les *Huguenots*, etc. Qu'on juge du dépit qu'il ressentit. Toutefois, il ne se tint pas pour battu. Comme les opéras de Meyerbeer exigent un luxe scénique (1) qui n'est possible que sur les grands théâtres, en les donnant sous une forme indigente, le directeur éloigna tout le public intelligent et riche et, finalement, l'entreprise fit de mauvaises affaires. Wagner partit de là pour faire paraître une brochure dans laquelle il s'efforçait de démontrer qu'il fallait à Zurich un *théâtre original* où l'on n'accueillerait que des œuvres écrites en vue des ressources dont la ville disposait, et dont le personnel, qui devrait interpréter à la fois la comédie et l'opéra (2), se recruterait comme en Grèce, dans les rangs mêmes de la société.

Tout cela devenait bien chimérique, n'est-ce pas ?

---

(1) Dans les opéras de Meyerbeer, l'action dramatique disparaît presque derrière tous les accessoires scéniques, chorégraphiques et musicaux, qu'un petit théâtre ne peut pas reproduire convenablement.

(2) Wagner demandait que ce personnel unique eût d'abord à interpréter *seulement* la comédie afin de se familiariser avec « la base de l'art dramatique en général ». Ensuite, on représenterait tout ce que l'opéra a produit de réellement sain, puis, finalement, on se limiterait au répertoire *original* qui ne tarderait pas à se former, grâce à l'élan qu'un théâtre semblable ne pouvait manquer d'imprimer à la production locale. Wagner espérait même que l'intérêt excité par une semblable institution serait si vif que toute la bourgeoisie, aspirant à y coopérer, les comédiens de profession pourraient être remplacés par des amateurs. Double avantage, affirme notre réformateur, car l'art dramatique gagnera à avoir des interprètes doués d'une culture générale, et l'art, s'infiltrant en la vie même, lui donnera la beauté qui, aujourd'hui, n'existe que sous forme de notion abstraite. *G. S.* T. V, p. 27-64.

Wagner lui-même dut s'avouer que pour qu'une telle idée fît son chemin, il faudrait des années. Et comme, juste à ce moment-là, des articles de journaux parurent, qui lui donnèrent une opinion plus favorable des représentations de *Lohengrin* à Weimar, comme il était toujours sans le sou, il se décida à demander à Liszt si la Grande Duchesse, ainsi que l'espoir lui en avait été donné, ne consentirait pas à acheter son *Siegfried*, et à le lui payer d'avance (1). A vrai dire, en faisant une telle démarche, en se résignant par conséquent à confier au petit théâtre de Weimar le soin de divulguer au monde le *grand œuvre d'art de l'avenir*, il pensait faire une incroyable largesse et ne doutait pas qu'on n'acceptât avec empressement. Aussi, quand après avoir attendu plus d'un mois, il apprit que l'intendant grand-ducal voulait, avant de rien conclure, savoir ce qu'était ce *Siegfried* et quels éléments de succès il pouvait bien contenir, le maître eut un accès de colère violente et de découragement complet. Il relut ses dernières partitions qui ne lui inspirèrent que du dégoût, et il en vint à penser que le dessein de composer *Siegfried* était tout à fait ridicule. Mais au même moment, il reçut la belle étude de Liszt sur *Lohengrin* et ce fut pour lui une joie indicible de se sentir si bien compris par son ami. Comme le printemps arrivait, comme les germes qu'il portait en lui, ainsi que tout dans la nature, voulaient fleurir,

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 118.

ce court moment d'abattement fut suivi d'un véritable débordement d'enthousiasme enfiévré. « Je ne « saurais dire, écrivit-il à Liszt (1), l'impression que « ton travail amical a produite sur moi. En le lisant « j'ai fondu en larmes, et j'ai vu qu'il n'y avait pas « de bien supérieur à celui d'être artiste et de faire « des œuvres d'art. Les mots me manquent pour « exprimer ce que j'éprouve. Partout je n'aperçois « que le printemps le plus luxuriant, partout la vie « qui germine et s'épanouit. En même temps, je sens « une douleur si doucement enivrante, une ivresse si « doucement douloureuse... une joie si vive d'être « homme et d'avoir un cœur palpitant, ne fût-ce « même que pour souffrir. Au mois de Mai, j'écrirai « *Siegfried*, advienne que pourra ! Foin des garan- « ties d'existence ! Après tout je ne mourrai pas « de faim... Nous laisserons en paix la Grande-Du- « chesse ; et le diable ne m'emportera pas... pourvu « que ma femme prenne les choses paisiblement. »

Evidemment, Wagner ne s'appartenait plus, il appartenait à son œuvre, qui voulait être, et non pas dans les limites resserrées qu'imposeraient les ressources exiguës d'un petit théâtre, mais pleinement, dans toute l'expansion de la vie qui était en elle. Aussi, quand le maître reçut finalement l'acceptation du théâtre de Weimar, ce fut pour lui, non pas un nouveau stimulant, mais au contraire, une circonstance déprimante. Au lieu de se mettre de

(1) *B. Wagner Liszt*, T. I, p. 122.

suite à l'ouvrage, il passa près de deux mois à se débattre contre la pénurie des moyens qui lui étaient offerts. Il conjura Liszt de faire à Weimar ce qu'il aurait voulu tenter à Zurich. Il lui recommanda de restreindre exclusivement son répertoire aux opéras de l'école de Gluck (1), puis de se procurer un bon maître de chant, et surtout un régisseur, ayant assez le sens du théâtre pour contraindre les chanteurs à devenir acteurs. Enfin, comme les ressources pécuniaires dont on pouvait disposer à Weimar, étaient insuffisantes et qu'il était question, justement à ce moment-là, d'instituer, en l'honneur de Gœthe, un prix qui serait distribué alternativement aux plus dignes représentants de chaque branche des arts et des lettres, il adressa à Liszt un véritable plaidoyer, dans lequel il s'évertuait à prouver que le prix en question devait être réservé au seul artiste qui ne possède même pas la matière nécessaire pour donner un corps à son idée (2). En un mot, cette gratification ne devait pas être accordée au littérateur qui peut toujours trouver une feuille de papier, ni au sculpteur, qui peut aisément se procurer un bloc de marbre ou tout au moins un peu de terre à modeler, ni au peintre, à qui la toile ne manquera jamais; mais seulement au dramatiste dont les tendances sont

(1) En attendant, cela va sans dire, qu'il existât pour le théâtre de Weimar, un répertoire *original* composé des opéras de Liszt, de Raff, et, naturellement de ceux de Wagner lui-même.

(2) *Uber die Gœthestiftung*. *G. S.* T. V, p. 7-24.

trop idéales pour que les théâtres existants puissent lui fournir la substance animée qui donnera la vie à son œuvre. Ainsi se passèrent les mois d'avril et de mai. Ce ne fut que le 3 juin que Wagner se mit finalement à l'œuvre. Mais alors quelle fièvre de travail, quel embrasement de tous les matériaux que, depuis tant d'années, il portait en lui! Au bout de trois semaines, il écrivait les derniers vers de la *Jeunesse de Siegfried.*

Enfin, la voilà donc achevée cette épopée de l'homme spontané et juvénilement beau, dont Wagner poursuivait depuis si longtemps la réalisation! Le voilà terminé ce poème dont les vers conçus sur la base rythmique des mouvements d'un corps robuste, mû sans cesse par le sentiment, ont pour complément nécessaire la *mélodie vivante!* Assurément, c'est là un fait marquant dans la vie de Wagner. Pourtant il en est un autre, dont l'importance n'est certainement pas moins grande. C'est l'apparition du drame de Wotan que nous commençons à voir se dessiner ici, comme la fabulation symbolique de la grande thèse historique et sociale, dont le maître avait découvert le fond psychologique, quand il préparait la *Société de l'Avenir* (1).

Certes, cette nouvelle tragédie qui est en somme le produit de la *pensée de Wagner*, sera fort différente de celle de Siegfried, fruit de ses aspirations

(1) Nous ne possédons pas cette première version de *Siegfried*. Mais on en trouve une description sommaire dans une lettre adressée à Liszt. *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 147-149.

d'artiste. Autant celle-ci obéit au beau mouvement des forces naturelles et s'épanouit librement, autant celle-là semble *voulue* et se traîne sous la plus sombre contrainte. Le jeune héros sent, chante, agit, tandis que le vieux dieu raconte, discute, hésite. En un mot, il faut avouer que si les aventures de Siegfried sont la mise en action des principes posés dans *Opéra et Drame*, la triste histoire de Wotan en est, à beaucoup d'égards, la contre-partie. Cependant, quelque défavorable que soit le sujet de ce nouveau drame, au point de vue purement artistique, comme c'est en lui que se montre réellement ce qu'on peut appeler la philosophie de Wagner, il fallait qu'il *fût* pour que se satisfît la suprême ambition du maître qui avait toujours été, non seulement d'atteindre au beau absolu, mais de rendre *sensible* ce qu'il regardait comme les conclusions de la science.

Et puis, de cette création nouvelle résulteront des conséquences imprévues d'où découlera l'économie même de l'*Anneau du Nibelung*. Concrétée en un personnage unique, la tragédie sociale que Wagner prétendait figurer, deviendra en effet simplement le drame de l'*homme* en général, sous sa forme la plus large et la plus claire. Par là, la tragédie de Wotan, au lieu de n'être, comme Wagner l'avait voulu, que le préambule des aventures de Siegfried et de son père Siegmund, arrivera à en former la racine, la base constante. Le poème philosophique et le poème artistique qui s'étaient construits séparément dans

l'esprit du maître, finiront ainsi par se pénétrer au point de devenir les deux faces d'un même sujet et de se compléter réciproquement. Tandis que le drame des dieux, en se prolongeant dans la tragédie des héros, acquerra la puissance de conviction et la beauté, Wotan sera le flambeau lumineux dont les rayons projetés sur tous les incidents romanesques permettront d'en découvrir le véritable sens (1). C'est tellement vrai que Wagner lui-même, comme nous le verrons, sera obligé par là de reconnaître que la douloureuse épopée de Siegfried et de Brunhild, a une signification diamétralement opposée à celle que des circonstances particulières l'avaient induit d'abord à leur attribuer. — Vous voyez donc l'importance considérable que prendra Wotan. Comme dans la *Jeunesse de Siegfried*, Wagner avait déjà esquissé dans ses traits essentiels, la tragédie dont la complète réalisation va devenir désormais son grand travail intellectuel, il est nécessaire que, dès à présent, nous en donnions une idée au lecteur, et que nous lui fassions saisir le lien qui l'unira à l'épopée des héros.

Notons, premièrement, un trait qui marque d'une façon concrète la différence existant entre les deux principaux personnages du poème des *Nibelungen* : tandis que Siegfried est le type du jeune homme à tel point que l'ardeur de ses passions doit le faire

(1) H. S. Chamberlain. *Notes Chronologiques sur l'Anneau du Nibelung*. — *Revue Wagnérienne*, an. III, nº XII, p. 266.

périr avant qu'il ait franchi les limites de l'adolescence, Wotan, quand son drame s'ouvre, est déjà dans l'âge mûr. Il est fatigué de tous les plaisirs que peut donner une activité désintéressée, il est las, même de l'amour. C'est pourquoi, cédant aux sollicitations de la convoitise égoïste, il aspire à devenir le maître du monde. Pour cela, il entreprend, non seulement de le réduire par la force, mais de substituer aux impulsions qui le font mouvoir, sa propre pensée, figée dans la loi. Voilà qui est bien, mais pour qu'une si difficile entreprise eût quelque chance de succès, il faudrait que le dieu commençât par la faire aboutir en lui-même. Il faudrait que l'*idée* dont il veut faire le pivot du monde devînt sa propre loi, il faudrait enfin que l'égoïsme qui est le mobile de son ambitieuse tentative et doit être l'âme de l'organisation qu'il veut établir, prît en lui-même la place de l'amour. Or voilà ce qui est au-dessus des forces de Wotan. Il lui est impossible d'étouffer les impulsions toujours changeantes de son indomptable nature ; il lui est impossible surtout de renoncer complètement à la douceur d'aimer. De là, le conflit qui ne cesse de le déchirer, et finalement le conduit à sa perte. D'abord, il ne peut se résoudre à livrer aux géants Fréia, qu'il leur a promise comme prix de la construction du Walhalla. Pour la dégager il leur donne l'anneau d'or qu'il a volé à Albérich. Mais cela ne l'avance guère, car, si, avec Fréia il conserve l'amour (1),

(1) Fréia, la Vénus germanique.

en payant les géants avec l'or, il consacre la puissance par laquelle toute tendresse sera maudite à jamais. Alors il décide de recouvrer l'*anneau* et de le rendre aux filles du Rhin pour qu'elles le dissolvent. Et comme la loi qui en garantit la possession aux géants, lui interdit de s'en emparer lui-même, il a recours aux moyens détournés. Il donne naissance à Brunhild, « l'incarnation de ses souhaits » (Wunschmædchen) et à Siegmund, l'homme de la nature. La première aura pour mission d'exciter le jeune héros contre la loi, au nom de l'amour, et celui-ci, grâce aux forces qu'il trouvera dans un tel stimulant, reprendra l'*anneau* et le restituera aux puissances élémentaires. Mais cet expédient ne peut réussir. Du moment que le dieu a assujetti le monde aux rigueurs de la loi, il est obligé de la faire respecter envers et contre tous. Ainsi il se voit contraint d'ordonner lui-même la mort de Siegmund et de plonger Brunhild dans un sommeil léthargique dont elle ne sera tirée que par un homme plus puissant que lui, le dieu ! Et plein d'amertume et de dégoût, il n'attend plus pour mourir que la venue de *celui* qui détruira son œuvre détestée.

Tel est le drame de Wotan, considéré en soi. Il nous reste maintenant à l'examiner dans ses rapports avec celui des héros. C'est là une tâche qui est naturellement facile pour l'épisode de Siegmund, conçu en même temps que la tragédie de Wotan, de façon à en former partie intégrante. La lutte entre

Hunding, l'époux outragé, qui veut châtier un adultère incestueux, et les deux jeunes gens, dont l'amour est invinciblement touchant parce qu'il est né de la mutuelle compassion que sentent l'un pour l'autre deux victimes de la brutalité, n'est, cela est manifeste, qu'une illustration saisissante du conflit moral que se livrent en Wotan, sa pensée, à savoir la loi, incarnée dans Fricka, et l'irrésistible penchant de son cœur figuré par Brunhild. Moins apparent peut-être, le lien qui rattache au drame de Wotan la tragédie de Siegfried et de Brunhild n'est pas moins fort. Que sont en effet ces deux enfants du dieu, qui personnifient son secret désir au point d'en poursuivre l'accomplissement et d'en amener le triomphe malgré lui-même, sinon la renaissance de son être intime délivré de toutes les entraves dans lesquelles son égoïste ambition l'avait enlacé ? Tout au moins, ce jeune couple réalise le rêve d'une humanité régie par le seul instinct, que Wotan avait formé quand il s'était senti envahi de dégoût et d'horreur pour la dure loi où lui-même s'était pris.

Ainsi, le drame de Siegfried dans lequel Wagner n'avait voulu voir que le symbole de sa propre destinée d'artiste, fut ramené à sa portée purement humaine. Au lieu de fournir le tableau d'une rédemption sociale très problématique, il devint le champ d'expérience de la *Société de l'Avenir*. Et qu'arrivera-t-il ? Bien loin d'être la justification de son rêve, comme le maître le croyait et le voulait encore, ce drame en démontrera l'inanité, ainsi que

Wagner sera bien forcé d'en convenir finalement (1). — Aussi longtemps, en effet, que Brunhild avait été à ses yeux moins une femme réelle que l'image de l'idéal, et que le *philtre d'oubli* symbolisait seulement l'influence sociale qui le lui avait fait trahir, il avait pu trouver les deux amants parfaitement innocents car l'idéal, étant chose abstraite, ne peut être coupable ni souffrir du tort qu'on lui fait, et nous ne sommes pas responsables de l'action exercée sur nous, à notre insu, par la société où nous vivons. Mais maintenant que Wotan est là pour nous obliger à voir dans Brunhild une femme véritable, les choses changent d'aspect. Désormais, il faut bien reconnaître en elle l'égoïsme de l'amante, prête à laisser périr le monde entier plutôt que de renoncer au gage par lequel elle croit retenir l'homme aimé, puis qui, trompée, devient une hyène altérée de son sang. Le *philtre d'oubli* ne représente plus que le fait brutal qui s'accomplit en l'homme lorsque les charmes d'une beauté nouvelle effacent de son âme tout autre souvenir. Bref, ce sombre drame, pre-

(1) En 1864, après avoir reconnu combien sa *Société de l'Avenir* était chimérique, il ajoutera : « C'est le propre du poète que de voir par intuition l'essence intime du monde, avant d'en devenir conscient par la connaissance abstraite. Au moment même où je me livrais à ces rêves utopiques, j'esquissai, puis j'écrivis mon poème de l'*Anneau du Nibelung*. Dans cet ouvrage, j'en étais venu à m'avouer inconsciemment la vérité sur les choses humaines. Tout y est absolument tragique et la *volonté* qui aspirait à construire un monde selon ses souhaits, ne peut arriver finalement à rien de mieux qu'à se briser elle-même dans une noble catastrophe. » *G. S.* T. VIII, p. 10-11.

nant sa signification réelle, nous montre l'égoïsme renaissant, après que les institutions dans lesquelles Wagner le croyait incarné ont disparu, et, ce qui est effroyable, renaissant au sein de l'amour même pour n'en devenir que plus cruel et plus sanguinaire. — Ainsi le poème des *Nibelungen* perdra son couronnement : il n'aura plus pour conclusion la *Comédie* de la rédemption sociale. En revanche, la tragédie de la vie y deviendra complète. Tandis que, dans la première partie, j'entends le drame *direct* de Wotan, on verra que l'amour seul peut rendre heureux; la seconde, à savoir le drame de son *rêve*, dévoilera l'égoïsme qui, se cachant sous cette passion même, la transforme en fureur homicide. De la sorte, la *véritable Comédie* de la rédemption sera immédiatement préparée. Elle ne pourra consister que dans l'épuration graduelle de l'amour, aboutissant à dégager son essence morale, qui est la *Charité*. Ce sera *Tristan-Parsifal*, vraie conclusion de l'*Anneau du Nibelung*.

Mais n'anticipons pas. Revenons à la *Jeunesse de Siegfried*. — Wotan ne s'y montrait que lorsque commence la tragédie de son *rêve;* sa tragédie *directe* (ainsi que l'épisode de Siegmund) y était seulement racontée. C'est dire que Wagner se trouvait alors relativement à ce nouveau drame, dans la même situation où il était à l'égard du premier, lorsqu'il n'avait encore écrit que la seconde des deux pièces consacrées à Siegfried. Encore y avait-il cette circonstance aggravante qu'ici les antécédents, au lieu

d'être exposés dans des morceaux formant intermèdes lyriques, comme Wagner l'avait fait dans la *Mort de Siegfried*, donnaient lieu à des récits fort longs qui coupaient des scènes d'action, notamment, celle du réveil de Brunhild. Ainsi, la nécessité d'une troisième pièce, au moins, se faisait absolument sentir. Mais, de ceci, Wagner ne semble pas s'être aperçu tout d'abord. Peut-être ne le pouvait-il pas. Depuis des années qu'il méditait ce vaste ouvrage, c'était toujours Siegfried qui avait occupé le centre de son rayon visuel. Toujours la destinée du héros lui était apparue comme le sujet de son œuvre. Tout le reste, malgré son importance croissante, ne devait être qu'accessoire. Or il en devrait être autrement si une pièce nouvelle était ajoutée, où Siegfried ne paraîtrait pas. Alors, le poème de Wagner, ne trouvant plus son unité en un personnage, il faudrait la faire découler de l'idée morale qui seule désormais pouvait en commander toutes les parties. Pour cela il était indispensable de poser, dès le début, cette idée avec tant d'évidence que le spectateur ne pût qu'en attendre le développement. En un mot, le sujet de l'œuvre entière était dorénavant la catastrophe qui frappera inévitablement Wotan et tous les personnages en qui s'incarnent ses désirs, parce qu'il veut avoir, à la fois, les jouissances de l'égoïsme et celles de l'amour, ce qui est impossible. Il fallait par conséquent que, dès l'abord, l'*anneau*, symbole de l'égoïsme, nous fût présenté comme tirant tout le pouvoir qu'il donne du *renoncement à l'amour*, et

comme devant, au contraire, être fatal à quiconque prétendra s'en servir sans avoir pu détruire en soi le plus doux et le plus fort des sentiments. Ce n'était pas au lendemain de la composition de *Siegfried* que Wagner pouvait s'aviser de cela. Il était alors trop immédiatement sous le charme de l'idylle qu'il venait d'écrire pour pouvoir faire autre chose que s'en réjouir. « *Siegfried* m'a fait éprouver la plus grande joie, écrivait-il à Liszt (1). En tous cas, c'est là ce que je *devais* faire, et, assurément, ce que jusqu'ici, j'ai fait de meilleur. » Ce qui l'inquiéta seulement ce fut l'effet que pourrait produire à Weimar, une versification qui, suivant le drame pas à pas, ne semblait donner place nulle part au *morceau de musique*. Tout au moins il crut prudent de n'envoyer son poème qu'accompagné d'un commentaire pouvant en expliquer la forme, d'une façon plus directe, plus brève et plus intelligible que la longue dissertation d'*Opéra et Drame*. Et comme l'étude autobiographique qui devait former d'abord la seconde partie de l'article d'où est sorti ce livre, et dont il avait décidé maintenant de faire la préface de ses poèmes d'opéra, devait montrer, naissant et se développant dans ses précédents ouvrages, la forme nouvelle, dont *Siegfried* n'était que l'épanouissement complet : persuadé que rien ne pouvait mieux répondre au but, il se mit de suite à le rédiger.

---

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 34.

Ce petit écrit qui a paru sous le titre de *Une Communication à mes Amis*, et auquel nous avons fait plus d'un emprunt, le retint jusqu'à la mi-août, époque à laquelle il mit tout travail de côté pour aller à la rencontre de Uhlig qui venait lui consacrer les quelques jours de vacance dont il pouvait disposer. De Rohrschach, il fit à pied, avec cet ami dévoué, la route pittoresque de Zurich. Ensuite il le mena, sans nul doute, au lac des Quatre Cantons, trop intéressant et trop voisin de la ville qu'il habitait pour être négligé ; et, bien probablement, il fit gravir à son compagnon le promontoire de Seelisberg, dont les bois évoquaient pour lui les scènes de la *Jeunesse de Siegfried* au point que c'était là seulement qu'il en voulait composer la musique (1). Fut-ce à cet endroit même que Wagner lut à Uhlig le poème qu'il venait d'achever ? Je l'ignore, mais ce qui est sûr, c'est que celui-ci fut déconcerté par une telle poésie. Il déclara au maître qu'il lui était impossible de concevoir qu'elle pût comporter une musique acceptable. Wagner fut lui-même un moment ébranlé car, aussitôt Uhlig parti, il se mit de suite à l'œuvre pour voir ce qu'il en adviendrait. Mais bien vite il fut rassuré. « Ce que tu ne pouvais te représenter se fait tout seul, écrivait-il à son ami (2). Oui, je te le dis, les phrases musicales se font sur ces vers et ces périodes, sans que j'aie à y

(1) *B. Wagner Liszt*, T. II, p. 73.
(2) *B. an Uhlig*, p 99.

penser. Cela croît de soi-même, comme sur le sol les plantes sauvages. » Mais ce ne fut là qu'une simple expérience, qu'il dut vite interrompre. Après avoir écrit le commencement du premier acte et arrêté quelques motifs plastiques, « notamment celui de Fafner », il se trouva trop faible, trop énervé, pour être en état de composer une musique robuste et saine comme devait l'être celle de *Siegfried*, et il décida de consacrer la fin de la belle saison à acquérir une forte santé.

En vérité, il croyait ainsi accomplir un devoir commandé par ses propres opinions sur les rapports qui doivent exister entre l'art et la vie. « Si je me mettais au travail avec un corps malade, « écrivait-il, le 8 septembre 1851 (1), je tomberais « dans la plus grave inconséquence. Pour pouvoir « écrire une musique réellement saine, il faut que « je commence par rendre mon corps absolument « sain. Conquérir la pleine santé pour me mettre en « état d'entreprendre la composition de *Siegfried* « a donc pour moi quelque chose de joyeusement « solennel. » Du reste, encore dominé par l'optimisme le plus naïf, il était convaincu que rendre la santé au corps humain était aussi aisé que ramener la société à l'harmonie, et pouvait se faire par les mêmes procédés. Dans l'un et l'autre cas il devait suffire de revenir à la nature, après s'être débarrassé des ferments mauvais qui sont le produit d'un

(1) *B. an Uhlig*, p. 100.

régime corrupteur (1). Et tout rempli de cette conviction, dès le mois d'août, il avait renoncé au vin, à la bière, au café, ne mangeait plus que des viandes rôties ou grillées, puis pour chasser les germes impurs il s'était mis à l'hydrothérapie. Enfin, dans le courant de septembre, il se rendit à Albisbrunn, petite ville thermale, agréablement située sur les hauteurs qui séparent le lac de Zurich de celui de Zoug; et là, c'est chose phénoménale que la quantité de bains, frictions et compresses froides qu'il s'administra. Mais ce qui est plus surprenant encore, c'est que ce régime forcé, au lieu de le rendre entièrement malade, opéra de la façon précise qu'il avait imaginé. En vérité, il *sentit* « qu'un jeune sang pur et frais venait remplacer petit à petit son vieux sang corrompu. » Alors, assure-t-il, il fut envahi « par une ivresse éthérée, auprès de laquelle l'excitation du vin lui parut chose infiniment grossière. » Enfin, et c'est là l'essentiel, « le penchant à l'abstraction » qui l'avait dominé pendant les dernières années, fit place à une tranquillité d'esprit, qui lui permit de se laisser absorber par les sensations immédiates (2).

Que Wagner ait vraiment senti à Albisbrunn tout le bien-être qu'il vient de dépeindre, certes je ne le contesterai pas. Seulement, comme on peut le penser, ce n'est pas aux vertus de l'eau claire que je

(1) *B. Wagner Liszt*. T 1, p. 152-153. — *B. an Uhlig, Heine*, p. 291.
(2) *Ibid.*, p. 105, 125.

l'attribuerai. S'il se trouva guéri du « penchant à l'abstraction », c'est qu'il en était arrivé finalement au point où toutes les idées abstraites qu'il avait déduites péniblement, commençaient à prendre dans son poème une forme concrète. S'il éprouva une ivresse jusqu'alors inconnue, c'est qu'il eut enfin la joie indicible de voir l'œuvre gigantesque, à la réalisation de laquelle il travaillait depuis si longtemps dans les ténèbres, se dresser tout entière dans ses immenses proportions. Sa correspondance ne laisse aucun doute à ce sujet. Le 30 septembre il décrivait, en effet, les résultats merveilleux qu'il attribuait à ses excès hydrothérapiques, et c'est au commencement d'octobre que nous trouvons la première mention de la tétralogie. « En plus des deux « *Siegfried*, écrivait-il alors, j'ai bien d'autres idées « en tête. Mon poème se composerait de trois drames « avec un prologue en trois actes ! » Et le 12 novembre, il prononçait la parole décisive. « Albérich, « brûlant d'amour, poursuit les trois filles du Rhin. « Elles le repoussent l'une après l'autre. Alors, en- « traîné par la rage, il vole l'or autour duquel elles « se jouaient. Et cet or, qui n'est en soi que la pa- « rure brillante des profondeurs aquatiques, il pos- « sède une autre vertu ! Il peut donner l'empire du « monde, *mais à celui-là seul qui a renoncé à l'a-* « *mour.— Voilà le motif de tout mon drame, jusqu'à* « *la mort de Siegfried* (1). » En effet, et si nous

(1) *B. an Uhlig*, p. 119.

ajoutons à cette scène au fond du Rhin, celles entre Wotan, Fréia et les géants, qui nous montrent que l'or apporte la mort à quiconque prétend le posséder sans avoir pu renoncer à l'amour, on verra que dans le prologue en trois actes, qu'il venait de concevoir, Wagner avait trouvé le moyen de donner une forme sensible à l'idée qu'il fallait poser tout d'abord pour qu'un poème, embrassant le drame des héros et celui de Wotan, pût exister. Il est vrai qu'il n'y avait là que la *première partie* de la thèse philosophique dont l'*Anneau du Nibelung* devait être l'expression. Il restait à établir comme un des points initiaux du drame, la lutte de la loi et de la nature, qui devait faire explosion dans le tragique épisode de Siegmund. Mais ceci n'était en somme qu'une forme secondaire de l'idée principale. Une telle lacune ne pouvait empêcher l'œuvre colossale d'apparaître à Wagner, vivante et palpable dans son ensemble. Le maître *entendit* donc alors, le thème de l'*envie*, toujours suivi de celui du *renoncement*, retentissant à travers toute sa tragédie et en marquant à la fois, le rythme et la signification suprême. Il *vit* les dieux et les héros se mouvant, superbes comme des statues éveillées à sa voix ; et, convaincu que toutes ces splendeurs artistiques n'étaient que l'expression concrète de sa philosophie, il put s'abandonner à la joie d'être enfin arrivé à l'instant, depuis si longtemps désiré, où « sa pensée trouverait la délivrance en se perdant dans la réalité de l'œuvre d'art (1). »

(1) *G. S.* T. III, p. 58.

Au même moment il eut une fortune inespérée. Madame R., la mère de son élève, promit de lui servir une rente suffisante pour assurer son existence pendant le temps que durerait la composition de l'*Anneau du Nibelung*. Ainsi il put rompre les engagements pris avec le théâtre de Weimar, où son œuvre ainsi agrandie devenait impossible. Enfin Liszt, loin de manifester du dépit lui adressa les paroles les plus encourageantes (1). « La tâche « de modeler en une trilogie dramatique l'épopée « des *Nibelungen* puis d'en composer la musique, est « digne de toi, lui écrivait cet excellent ami.... « Bâtissez-nous un temple tel que les générations « futures s'écrient : il fallait être fou pour entre- « prendre une œuvre pareille ! » Ce plan tracé ja- « dis par le chapitre de la cathédrale de Séville à « l'architecte chargé d'élever ce monument, est le « seul qu'on puisse te recommander. — Et, comme « aujourd'hui elle est là, la splendide cathédrale, je « ne mets pas en doute la monumentale réussite de « ton œuvre. »

Ainsi, tout se réunissait pour que la félicité de Wagner fût sans mélange. Il pensait avoir reconquis la robuste santé de l'homme primitif. Il croyait toujours à la constitution prochaine de la *Société de l'Avenir*. Son œuvre lui en semblait la justification et il ne doutait pas que, dans toutes ses parties, elle réalisât pleinement l'harmonie artistique, dé-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 153-154.

crite dans *Opéra et Drame*. Le moment où nous sommes marque donc le point culminant de la vie du maître. C'est alors qu'il goûta le bonheur le plus grand et le plus complet que le monde pouvait lui offrir.

TROISIÈME PARTIE

COMMENCEMENT D'EXÉCUTION DE L'*ANNEAU DU NIBELUNG*. — L'ÉVOLUTION PESSIMISTE. *TRISTAN*. — *PARSIFAL*.

IX

NOUVELLE TENTATIVE DE PROPAGANDE. — PREMIÈRE MANIFESTATION PESSIMISTE. — ACHÈVEMENT DU PLAN DE L'*ANNEAU DU NIBELUNG*. — LE POÈME DE LA *WALKYRIE*.

Retour à Zurich. — Nouveaux essais de propagande. — *Lettre sur la critique*. — Publication de la lettre sur la *Fondation Gœthe*. — Projet d'article sur l'*art de diriger la musique de Beethoven*. — Nouvelle tentative pour imprimer sa direction au théâtre de Zurich. — Wagner ne peut même organiser un concert. — Première manifestation du revirement pessimiste. — Manière toute nouvelle d'envisager l'art. — Dernier effort intellectuel. — Le professeur Ettmüller. — Les mots racines. — Shelley. — Le mythe de l'œil de Wotan. — Désormais Wagner ne cherchera plus que ce qui s'adresse au sentiment. — Les femmes et la musique. — L'ouverture de *Tannhœuser* et le *Vaisseau Fantôme* à Zurich. — *Autocritique*. — Wagner s'installe à la campagne. — Le plan de l'*Anneau du Nibelung*. — Le poème de la *Walkyrie*. — Désir de voyager.

Le 25 novembre, Wagner revint à Zurich célébrer avec sa femme l'anniversaire de leur mariage. Il n'avait qu'une pensée, c'était de ne rien faire du

tout, afin de consolider la robuste santé qu'il croyait avoir acquise et de laisser l'image de son grand drame se fixer d'elle-même en son esprit complètement apaisé. Comme, pendant son séjour aux eaux, Madame Wilhelmine avait arrêté un joli petit appartement au Zeltweg, il se livra d'abord tout entier au plaisir de s'installer de la façon la plus agréable. Il plaça dans son cabinet un médaillon de Beethoven, les gravures, d'après Cornélius, des principales scènes des *Nibelungen*, puis la collection de ses propres ouvrages « reliés en rouge », et il fut ravi de la joie que lui causaient d'aussi petites choses (1), car il en concluait que bien certainement il avait reconquis la belle naïveté de l'homme primitif. Mais, comme vous pensez, cet état de béate inertie ne pouvait durer longtemps. Si le séjour d'un établissement thermal est particulièrement favorable à la contemplation oisive, il y a dans l'activité d'une grande ville quelque chose de pratique, qui devait forcément le ramener à regarder la réalité en face. Alors, comment empêcher que sa pensée ne se reportât sur ce qui en était l'éternel tourment, à savoir sur le difficile problème de l'exécution de son œuvre? Maintenant qu'à Siegfried était venu se joindre Wotan, la nécessité d'une interprétation réellement dramatique s'était encore accrue, et tous les théâtres d'opéra étant définitivement écartés, il devenait indispensable de rendre possible le festival

(1) *B. an Uhlig*, p. 125-126.

où l'*Anneau du Nibelung* devrait faire son apparition. Voilà comment, malgré lui, Wagner se trouva conduit, avant de se plonger dans la composition, à reprendre sa plume de polémiste et à faire un dernier effort intellectuel.

La première idée qui lui vint, ce fut d'obtenir le fameux *prix Gœthe* dont il avait été question l'année précédente, afin d'avoir au moins le noyau de la somme considérable qu'exigerait sa grande entreprise artistique. Il décida de publier la lettre qu'il avait écrite pour Liszt seul, quand il ne s'agissait que des représentations de Weimar. Mais où faire paraître ces pages, trop spéciales pour une revue ordinaire et pas assez pour un journal de musique ? Wagner dut reconnaître que s'il n'y avait pas de théâtre pour une œuvre comme la sienne, il n'existait pas non plus pour lui d'organe dans la presse. Alors il résolut de s'en créer un, ou plutôt d'imposer sa direction à la *Neue Zeitschrift* dont le propriétaire Brendel lui avait toujours été favorable. A cet effet, il écrivit la *Lettre sur la Critique* (1) où, après avoir montré encore une fois que la musique absolue a fait son temps, il *décrétait* que la *Gazette* ne devait s'occuper de cet art que pour mettre en évidence la nécessité de son union avec la poésie. Cet article qu'il envoya à Brendel, en même temps que la lettre sur le *prix Gœthe* devait lui servir d'introduction. Mais il n'en resta pas là. Pour ache-

(1) *Ueber Musikalische Kritik. G. S.* T. V, p. 67-81.

ver d'imprimer au journal son propre mouvement, il envoya à Uhlig le plan d'un autre article sur l'*art de diriger la musique de Beethoven*, où il s'ingéniait à prouver que les grandes œuvres du maître de Bonn sont de véritables poèmes qui ne peuvent produire leur effet que si le sujet en a été révélé de vive voix aux musiciens par le chef d'orchestre, et au public par le moyen d'un programme explicatif ; car, autrement, affirmait-il, vu l'insuffisance du langage musical quand il est livré à ses seules ressources, l'exécution de ces chefs-d'œuvre est chose aussi ridicule que le serait la lecture « d'un morceau littéraire écrit dans une langue que ne comprennent ni le récitant ni les auditeurs ». Ainsi, en démontrant à la fois l'extraordinaire puissance et l'insuffisance poétique de la grande musique, il pensait éveiller chez les autres le désir auquel son drame devait précisément répondre (1).

Ces articles de journaux avaient leur importance. Il était essentiel pour Wagner de faire naître en Allemagne le mouvement d'opinion, qui pourrait seul lui fournir les ressources matérielles indispensables à la réalisation de ses vastes desseins. Pourtant, il souhaitait plus encore peut-être arriver à faire représenter à Zurich la série de ses opéras depuis le *Vaisseau Fantôme* jusqu'à *Lohengrin*. Non seulement parce que c'était l'unique voie pour se

(1) *B. an Uhlig*, p. 157-162. Dans cette même lettre Wagner envoyait à Uhlig son programme de l'ouverture de *Coriolan*. *G. S.* T. V, p. 224.

créer des interprètes capables d'incarner les héros de l'*Anneau du Nibelung*, mais aussi parce que, maintenant qu'il avait reconnu avec précision son véritable but, il avait besoin de juger les résultats acquis, alors qu'il y tendait inconsciemment, et d'y trouver un point de départ qui, étant en dehors de la réflexion, fût réellement artistique. Toutefois les tentatives qu'il avait déjà faites l'année précédente, n'ayant pas abouti, il voulut agir avec prudence. Il résolut de ne mettre d'abord en avant que l'idée d'un simple concert, où figureraient les quelques morceaux lyriques pouvant être détachés de ses trois opéras. Ce serait seulement le jour de cette audition musicale que, démasquant ses batteries, il distribuerait un programme se terminant par ces mots (1) :

Si, dans un concert, je voulais me présenter comme dramatiste, je ne pourrais le faire que d'une façon incomplète. C'est pourquoi je ne montre maintenant qu'un côté de mon œuvre. Désire-t-on l'avoir tout entière, qu'on m'accorde les moyens indispensables pour organiser des représentations théâtrales.

Et il ne doutait pas, dans sa naïveté, que le public, enthousiasmé par sa musique, ne s'empressât de répondre à ses désirs ! Aussi, quel désenchantement, quand il vit les quelques personnes qui s'étaient montrées disposées à patronner son concert, reculer devant la simple prétention qu'il émit

(1) *B. an Uhlig*, p. 132-134.

d'adjoindre à l'orchestre de Zurich quelques artistes appelés des villes voisines ! Son désespoir fut si violent qu'il ramena avec lui l'état de nervosité et tout le cortège de maux dont il se croyait à jamais délivré. Mais ce qui dut le surprendre, s'il eût le loisir d'y penser, c'est que cette disposition maladive qu'il jugeait, l'an passé, si peu propice à la production artistique, ne fit que l'y exciter. Et par là il fut amené à énoncer des principes diamétralement opposés à ceux qu'il avait professés jusqu'alors. « L'art, c'est la suprême efflorescence de la joie de « vivre », s'était-il écrié dans *Art et Révolution*. — « Tous ceux qui se réjouissent de mon art, dira-t-il « maintenant (1), doivent savoir qu'ils se réjouis- « sent de mes douleurs et de mon extrême infor- « tune. » Puis plus loin : « L'art n'étant qu'un « *souhait* exprimé avec la plus grande clarté possible, « il ne pourrait venir à l'idée d'un homme vrai- « ment heureux d'en faire... et, quant à moi, pour « avoir santé, jeunesse, nature, pour posséder une « femme m'aimant sans réserve et un enfant vigou- « reux, je donnerais tout mon art. » Ces lignes furent écrites le 12 janvier 1852. Il faut noter cette date, car c'est là, la première manifestation du revirement qui va s'effectuer graduellement dans les idées du maître, mais qui n'éclatera au grand jour que dans le courant de l'été 1854.

Du reste, au moment où Wagner se livrait à ces

(1) *G. S.* T. III, p. 18. *B. an Uhlig*, p. 147.

méditations amères, il en était encore au pénible et irritant travail de la préparation, car ce fut seulement au mois de mai qu'il se trouva en état de fixer l'esquisse complète de l'*Anneau du Nibelung* (1). Sur quels points portèrent donc ses efforts pendant les quatre mois qui s'écoulèrent du commencement de janvier au commencement de mai 1852 ? Nous en sommes réduits aux inductions et aux hypothèses ; nous les risquerons pourtant, car elles peuvent tout au moins jeter quelque lumière sur les *dessous* si peu connus de l'œuvre dont nous nous occupons. D'abord nous savons que vers ce temps-là Wagner allait consulter fréquemment le professeur Ettmüller (2), traducteur en vers allitérés de l'*Edda*, de *Gudrune*, etc., et l'un des hommes, dit M. Houston Chamberlain, qui connaissaient le mieux la langue et l'ancienne poésie germaniques (3). Evidemment, Wagner qui avait eu tant de mal à trouver un langage pouvant convenir à Siegfried (4), sentait le besoin d'enrichir son vocabulaire, maintenant qu'il avait à faire parler d'une façon *caractéristique* Loge, les géants, les dieux, et surtout le terrible Wotan (5). Mais est-ce là tout ? Le professeur

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 178.

(2) Mémoires de Mme Wille. *Deutsche Rundschau*. Février 1887, p. 261.

(3) Houston Chamberlain. *Notes sur Tristan. Revue Wagnérienne*, an. III, nº X-XI, p. 227-228.

(4) *G. S.* T. IV, p. 398-400.

(5) *Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen* par Hans von Wolzogen. Leipzig, Féodor Reinboth, p. 31.

Ettmüller ne connaissait pas moins bien l'ancienne mythologie de l'Allemagne que les racines de son langage, et Wagner faisait alors sa lecture presque exclusive de Shelley (1) qui, comme lui-même, avait prétendu faire de la poésie le véhicule de la philosophie, et dont la conception révolutionnaire ressemble beaucoup à celle dont l'*Anneau du Nibelung* devait être l'expression. Si j'ajoute que le drame que méditait alors Wagner, c'était la *Walkyrie*, où le conflit provoqué par l'égoïsme prend la forme particulière d'une lutte entre la loi et la nature, on pourra supposer que ce fut à ce moment que le maître s'avisa de donner au mythe de l'*œil de Wotan* une interprétation, assurément singulière, mais grâce à laquelle il put faire pénétrer la *seconde partie* de sa thèse philosophique jusque dans les artères mêmes de son poème. Dans les *Eddas*, Wotan est borgne, et cela pour la simple raison qu'il représentait, à l'origine, le ciel diurne et le ciel nocturne. S'emparant de ce trait, Wagner imagina de faire de l'œil manquant au dieu, le symbole de la force spontanée que celui-ci avait dû aliéner pour établir le règne de la loi. Et quelles conséquences n'a-t-il pas tirées d'une telle version ! Les contradictions de la conduite de Wotan trouvent ainsi une explication qui, tout en étant conforme à l'idée philosophique, devient matérielle et visible. Quand Wotan conçoit, il voit avec son œil à lui,

(1) *B.an Uhlig*, p. 150.

mais quand il agit, il est obligé de se servir des yeux de Fricka, gardienne des lois, qui le contraint à détruire ce qu'il a conçu. — D'autre part, l'œil perdu par Wotan, se confond ainsi avec l'*épée*, seconde image de la *force spontanée* (1), et comme tel il est la parfaite antithèse de la *lance*, symbole de la loi comme Fricka (2). Enfin, Brunhild et Siegfried qui sont la véritable renaissance vivante de la *force spontanée*, deviennent, envisagés de cette façon mythique, la réapparition, en dehors de Wotan, de son œil perdu (3). — Voilà, certes, une forme de représentation grotesque, aussi le maître s'est-il bien gardé de la mettre en évidence, et c'est dans quelque coin perdu de son poème qu'on en

---

(1) Pour préciser son idée, Wagner a baptisé cette épée du nom de *Nothung*. Elle symbolise donc la force que dégage la contrainte d'un besoin *urgent*.

(2) Dans le *Rheingold*, Wotan dit avoir sacrifié son œil pour conquérir Fricka son épouse, tandis que dans la *Gœtterdæmmerung* les Nornes racontent que le dieu le perdit lorsque, s'étant abreuvé à la source du savoir, il arracha au frêne *Ygdrasil* le bois de la lance, dont il devait faire le « fût du monde », après y avoir inscrit la loi : voir *G. S.* T. V, p. 280. T. VI, p. 146, 252. — Il n'y a pourtant pas là contradiction : le mariage étant la base première de tout l'ordre social consacré par la loi.

(3) Dans la grande scène où Brunhild se justifie d'avoir enfreint l'ordre de Wotan, toute son argumentation pourrait se traduire ainsi : elle n'a cessé de regarder avec les yeux du dieu, tandis qu'il ne voyait plus, lui-même, que par ceux de Fricka. Et, plus tard, Wotan dit en propres termes que c'est avec l'œil qu'il a perdu, que Siegfried le regarde. Phrase, qui n'aurait pas de sens si elle ne se rapportait au symbole que je signale. Pour l'éclaircissement de ce que Wotan voit par lui-même et de ce qu'il voit par les yeux de Fricka, on peut lire le passage supprimé qui se trouve en note : *G. S.* T. VI, p. 37-42.

trouvera la trace. Mais il y a là un chaînon nécessaire, entre l'idée, si abstraite, dont Wagner était parti, et le drame qui en devait être la manifestation sensible. Cette idée, délivrée de la roide structure logique, y arrive en effet à s'insinuer dans les moelles mêmes de l'organisme artistique, tout en conservant suffisamment son caractère propre, pour créer un lien qui se poursuit sans être arrêté par la différence des personnages. Enfin elle s'y matérialise au point de donner prise au musicien : des abstractions telles que la *force spontanée* et la *loi* en se confondant avec l'éclair que lance un regard enflammé par le débordement de la vie, ou la pantomime de Wotan frappant pesamment la terre du fût de sa lance, comme pour y fixer à tout jamais ses arrêts pourront donner naissance à des mélodies ou plutôt à des racines mélodiques (1) qui, en se développant, formeront avec les thèmes de l'*envie* et du *renoncement*, la trame intérieure de tout l'édifice dramatique. — Et c'est ainsi que, bien complètement cette fois, le fruit de la réflexion arrivera pour Wagner à se perdre dans la réalité de la substance artistique, après l'avoir fécondée (2).

Enfin, nous voici donc arrivés au point où, après les longues et pénibles années que Wagner avait dû

(1) Thèmes dits de la *lance* et de l'*épée*.

(2) Après avoir achevé l'esquisse du poème de la *Walkyrie*, Wagner écrivait lui-même à Uhlig : « Je suis saisi de l'extraordinaire grandeur de mon œuvre : *toute ma philosophie* y a trouvé sa complète expression artistique. *B. an Uhlig*, p. 192 ».

consacrer à la tâche ardue de saisir avec précision le but de ses poursuites, de le faire comprendre aux autres, et d'en rendre possible la réalisation, il va pouvoir se livrer à l'inspiration sans réserve. Aussi, avec cet exclusivisme qui le caractérise, désormais, il ne va plus témoigner que du dégoût pour tout ce qui est *intellectuel* — et cela, alors même qu'il s'agira de soutenir la propagande que lui-même a suscitée. Il ne cherchera plus que ce qui peut flatter les sens ou exalter l'imagination, notamment les jouissances de l'amour qui, pour lui, l'*homme artiste*, avait un double objet : la femme et la musique (1).

Ce revirement devient manifeste dès le commencement de l'année 1852. Bien qu'il se fût lié à Zurich avec des savants tels que Ettmüller, Ludwig, Kœchly, Mommsen, Moleschott, on ne trouve pas dans ses lettres une seule mention de ces hommes éminents. Et si une fois, il parle de son entourage (26 février 1852), c'est pour dire : « Les hommes me sont indifférents, mais non les femmes. Parmi elles je suis surpris de trouver autant de vivacité et même d'attraits. » Puis, le mois suivant (20 mars), « un regard de femme, humide et brillant, me remplit de nouvelles espérances et m'excite au travail (2) ».

---

(1) Les femmes sont la musique de la vie. » « La musique est femme, etc. » Wagner s'exprime très fréquemment de la sorte. On peut dire que, pour lui, la mélodie et la femme se confondaient comme étant l'une et l'autre la condensation sensible du beau épars dans la nature.

(2) *B. an Uhlig*, p. 167, 175.

Mais quelque puissance qu'eussent sur lui les charmes féminins, ce qu'il avait peut-être le plus à cœur à ce moment-là, c'était d'entendre de la musique et notamment de la sienne. Comme nous l'avons vu, il n'avait pu mener à bien le projet de donner *son* grand concert. Toutefois, il eut le bonheur de diriger quelques-unes des symphonies de Beethoven, et avec tant de succès que le public consentit à quelques sacrifices pour faire connaissance avec ses propres œuvres. Il put faire exécuter l'ouverture de *Tannhæuser* avec un orchestre nombreux (1) puis monter au théâtre le *Vaisseau Fantôme*.

En vérité, les longues méditations auxquelles Wagner venait de se livrer pour bien saisir le but qu'il poursuivait l'avaient métamorphosé à ce point que ses premiers opéras lui étaient presque devenus étrangers. Du moins, il les juge comme tels dans sa correspondance ; et cette *autocritique* présente assez d'intérêt pour mériter d'être citée. D'abord il faut dire que l'ouverture de *Tannhæuser* lui fit éprouver un véritable ravissement. « Je ne connais pas, écrivait-il, un poème musical, capable de produire un effet aussi grand sur les sens et sur l'imagination (2). » Mais il ajoute que la place d'un semblable morceau est moins au théâtre qu'au concert, où l'on peut le faire accompagner d'un programme ; et qu'à l'Opéra, le mieux serait de le réduire au pre-

(1) On fit venir à cette occasion de bons violons de Aarau, de Schaffouse et de Bâle.

(2) *B. an Uhlig*, p. 173-174.

mier *andante,* « le reste étant trop ou trop peu pour une ouverture, trop si l'on comprend et trop peu si l'on ne comprend pas. » Quant au *Vaisseau Fantôme* il jugea que dans l'ensemble « le coloris était saisissant et d'un grand caractère », mais la déclamation lui parut timide et les formes de l'opéra encore bien prédominantes. « Maintenant que j'ai « en main mes vers rythmiques, écrivit-il, je crois « que je pourrai me comporter d'une façon toute « autre avec l'harmonie. Je ne dis pas que je « serai d'une simplicité patriarcale, mais les mou- « vements de mon harmonie seront plus amples et « mieux caractérisés (1). » Du reste, il obtint de l'ouverture de *Tannhæuser* une exécution hors ligne et s'il n'arriva pas à transformer les interprètes du *Vaisseau Fantôme* en véritables acteurs, du moins les représentations de Zurich furent, dit-il, de beaucoup supérieures à celles de Dresde. Le succès fut très grand. Bien que les abonnements eussent été suspendus et les prix augmentés, le théâtre fut comble pendant quatre soirées consécutives, et si l'on s'en tint là, c'est que la saison était terminée. Plus grand encore paraît avoir été l'enthousiasme soulevé par l'ouverture de *Tannhæuser*. Les femmes surtout « furent mises hors d'elles » et durant l'audition de cette musique brûlante, plus d'une, dit Wagner, « pleurait et sanglotait (2) ».

(1) *B an Uhlig*, p 178-179.
(2) *Ibid.*, p. 173, 184-185, 297-298. *B. Wagner Liszt* T. I, p 178.

Voir de jolies femmes mises par lui dans un tel émoi, s'enivrer d'un tel spectacle et en même temps vibrer de sa propre musique, c'en était assez, semblerait-il, pour faire jaillir l'inspiration. Eh bien, non ; au lieu de se mettre à l'œuvre, le voilà qui se lamente de n'avoir pas assez d'argent pour aller faire un voyage en Italie. « Si je vivais à Naples, en Andalousie ou aux Antilles, écrit-il, je ferais bien plus de musique et de poésie que sous notre ciel brumeux, qui dispose toujours à l'abstraction (1). » Cependant le mois de mai arriva, et, avec lui, la belle saison, pendant laquelle il vaut mieux assurément être en Suisse que sous les tropiques, ou même sur les bords de la Méditerranée. Par une radieuse matinée, Wagner étant allé se promener avec son élève C. R., les deux amis atteignirent le haut d'une colline d'où l'on jouissait d'un superbe panorama. Et comme, justement, une maison s'y trouvait qui était à louer, ils l'arrêtèrent immédiatement. Ce fut là, dans la paix d'une campagne délicieuse, que Wagner se mit à l'œuvre. Il établit d'abord le plan général de la tétralogie tel qu'il l'avait fixé pendant l'hiver. Puis le 29 mai, il passa à l'esquisse détaillée de la *Walkyrie*, ce qui lui prit peu de temps car le 1er juin il commençait à écrire le poème qui fut achevé le 1er juillet (2).

La *Walkyrie* est le pivot de l'*Anneau du Nibelung* :

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 168.
(2) *Ibid.*, p. 178. *B. an Uhlig*, p. 192, 195.

c'est là que s'effectue la soudure des deux drames disparates dont la réunion a donné naissance à cette œuvre extraordinaire. Il s'ensuit que de toutes les pièces conçues par Wagner, c'est celle dont l'ordonnance est la moins satisfaisante. Premièrement il y a manque d'unité, car, au théâtre, c'est, non pas l'idée qui compte, mais l'action visible en laquelle celle-ci s'est incarnée, et, dans la *Walkyrie* au dernier acte, Wotan et Brunhild ont pris la place qui, au premier, semblait devoir appartenir exclusivement à Siegmund et à Sieglind. Puis, dans quel ordre défavorable s'opère cette substitution! Les poétiques amours des deux malheureux jeunes gens et la musique enivrante qui en est l'expression, avaient excité nos sens et notre imagination de la façon la plus véhémente. Voilà Wotan qui arrive pour narrer et discuter. La musique fait place à la parole et, le sort de Siegmund étant fixé par les dieux, c'en est fait de l'attrait romanesque. Au troisième acte, il est vrai, l'intérêt se réveille et la musique se relève, mais comme le sujet est de nature plus austère, l'effet produit sur la sensibilité est beaucoup moins grand, de telle sorte que, dans l'ensemble, l'action au lieu de s'animer se refroidit, et ce n'est pas la parole qui s'efface graduellement devant la musique, comme il le faudrait, c'est plutôt le contraire (1). Wagner se rendit-il compte de

(1) Des quatre soirées de l'*Anneau*, la *Walkyrie* n'en est pas moins la plus populaire. C'est qu'il s'y trouve de grands effets

cela ? Non, car l'idée, la grande idée qu'il voulait manifester, exigeait qu'il en fût ainsi, et elle le dominait alors trop complètement, pour qu'il pût désirer autre chose que sa réalisation. Du reste, il faut bien dire que c'est avec une inspiration débordante qu'il donnait corps à sa conception. Pour le premier acte, la musique se formait parfois, en même temps que les vers, d'une façon si précise qu'il en put noter de suite des fragments importants (1). Et, si les dieux ne pouvaient enflammer à tel point ses facultés créatrices, néanmoins, quelle vie puissante ils prenaient, malgré leur origine abstraite ! Comme Wotan est bien l'homme de quarante ans, qui se lance en de folles entreprises pour oublier qu'il vieillit. Et Fricka n'est-ce pas le type de l'épouse devenue acariâtre parce qu'elle enrage de n'être plus séduisante ? — Wagner était assurément content de son œuvre. Sa correspondance avec Uhlig le montre bien. « Ma *Walkyrie* devient terriblement belle », écrivait-il. Il allait même jusqu'à dire que lorsque la tétralogie serait finie, il n'aurait plus rien à faire, « tout ce qu'il était capable de penser, sentir et concevoir lui semblant devoir y passer entièrement (2) ». C'était vrai puisque

musicaux et scéniques. Fidèle à ses habitudes, un public d'opéra ne demande pas autre chose.

(1) Houston Chamberlain. *Notes Chronologiques sur l'Anneau du Nibelung*. *Revue Wagnérienne*, an. III, nº XII.

(2) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 178, 200.

Tristan et *Parsifal* en sont le complément (1).

En revanche, le travail enfiévré et acharné auquel il s'était livré pour composer la *Walkyrie* en si peu de temps l'avait épuisé, et son désir de voir l'Italie n'avait fait qu'augmenter. Les impresarios des théâtres de Leipzig, Francfort, Breslau, ayant exprimé l'intention de monter *Tannhæuser*, il résolut de visiter l'Oberland bernois et les lacs lombards. Ainsi, il se décida à dépenser, pour satisfaire une fantaisie, l'argent que *devait* lui rapporter cet ouvrage, avant de s'être rendu compte des ressources artistiques qui pourraient lui être offertes, et de savoir si on serait disposé à entrer dans ses vues.— C'est ici que nous apparaît à son point de départ ce qu'on peut appeler la faute, la faute tragique de Wagner.

---

(1) Pour plus de détails sur les drames de Wagner on devra lire les excellentes études de M. Maurice Kufferath. *La Walkyrie* chez Schots. — *Parsifal*, *Siegfried*, etc., chez Fischbacher.

X

LA FAUTE TRAGIQUE DE WAGNER. ACHÈVEMENT DU POÈME DE L'*ANNEAU DU NIBELUNG*.

La faute tragique de Wagner. — Voyage aux lacs italiens. — L'évolution pessimiste de Wagner s'accentue. — Il veut devenir propriétaire. — Dépenses inconsidérées. — Notices sur l'exécution de *Tannhœuser* et du *Vaisseau Fantôme*. — *Benvenuto Cellini* de Berlioz et *Adolphe* de Raff à Weimar. — Ce qu'en pense Wagner. — Enthousiasme de l'artiste créateur. — Wagner aspire lui-même au trésor des *Nibelungen*. — Le poème du *Rheingold*. — Achèvement du poème de l'*Anneau du Nibelung*. — Enivrement et découragement. — Echec de *Tannhœuser* à Leipzig. — Mort de Uhlig. — Wagner fait publier le poème de l'*Anneau* pour ses amis.

J'ai parlé, à la fin du chapitre précédent, de la *faute* de Wagner. On peut bien penser que si je voulais scruter la vie privée du maître, j'aurais à relever plus d'une peccadille. Mais, comme je ne m'occupe que de l'artiste, ce que j'appelle sa faute, sa grande faute, c'est de s'être mis par sa prodiga-

lité dans l'obligation de vendre son œuvre sans condition, et par là, d'avoir encouru la responsabilité première de toutes les représentations et auditions *chaotiques*, qui ne peuvent qu'achever de pervertir le goût du public et rendre plus lointaine la solution du problème artistique que le maître avait si courageusement abordé.

A vrai dire ces défaillances de Wagner ont leur excuse que lui-même a bien su faire valoir. « Pour pouvoir me plonger dans les ondes de la fantaisie (1), écrivait-il, et réussir dans la tâche si difficile de créer un monde nouveau, il faudrait au moins que mon imagination fût aidée, et ma force de conception alimentée. Je ne puis vivre comme un chien!... Oh ! quand, après avoir tracé le plan de mes *Nibelungen*, je me décidai à l'exécuter, je comptais sur une grande assistance pour m'en donner la force. Il m'eût fallu une existence toute différente de celle que j'ai menée jusqu'ici ! » Ces lignes sont touchantes, mais elles ne sont pas exemptes d'exagération. Pendant longtemps, Wagner n'eut pas pour lui, il est vrai, le grand public, ni la fortune que donnent les succès retentissants. Mais il eut, par contre, des amis enthousiastes qui le mirent à l'abri des soucis matériels et le soutinrent de leur ardente sympathie. A Zurich, il se trouvait dans une ville agréable, dont les environs lui permettaient de faire des excursions nombreuses. Il était entouré d'hommes

(1) *B. Wagner Liszt.* T. II, p. 4.

supérieurs, et il avait une petite cour de jolies femmes, passionnées pour sa musique. Avec de tels avantages il aurait bien pu, ce me semble, attendre pour songer au superflu, d'avoir en poche l'argent nécessaire. — Certes, je ne prétends pas qu'il aurait dû, ainsi qu'il en eut un moment l'intention, interdire la représentation de ses opéras partout où il ne pouvait commander en maître. La divulgation de ses premières œuvres était le seul moyen réellement efficace de lui créer les partisans dont il avait besoin pour la réalisation de ses projets ultérieurs (1). Mais, de ce qu'il était ainsi forcé d'avoir recours à des scènes où la routine rendait impossible l'accomplissement parfait de ses désirs, il ne s'ensuivait pas, comme il le déclara plus tard, qu'il fallût tout abandonner au pis. Au contraire, pour que ses premiers opéras pussent préparer le terrain au grand œuvre qu'il voulait maintenant lancer dans le monde, il était indispensable de les réserver aux théâtres seuls, où l'interprétation pourrait être aussi conforme à ses tendances nouvelles que l'état actuel des choses le permettait. Or, pour arriver à ce résultat, il importait de ne pas dépenser d'avance le produit supposé de ces représentations — comme il

(1) Du 6 juin au 8 août 1852, il parut sur Wagner, dans la *Gazette Musicale* de Paris, une longue étude de Fétis père dont la conclusion était que si Wagner avait tenté de réformer l'opéra et la société, c'était parce qu'il ne pouvait pas réussir par les voies ordinaires. Pour répondre à ces articles, que Wagner considéra comme la réplique de Meyerbeer à *Opéra et Drame*, il était nécessaire que des succès fussent obtenus.

commença à le faire pour aller explorer l'Oberland bernois et les lacs italiens.

Encore, si pendant ce voyage, qui est un des plus beaux qu'on puisse faire, Wagner avait pu goûter un moment de réel bonheur, et trouver le stimulant qui lui manquait pour se mettre à l'œuvre ! Mais il fut loin d'en être ainsi, comme nous allons voir en le suivant pas à pas. — Parti de Zurich le 10 juillet, il se dirigea vers Lucerne, passa le col ravissant de Brunig, visita les lacs de Brienz et de Thoun, puis, après avoir vu Interlaken, il fit, par un temps superbe, l'ascension du Faulhorn. Là, il eut, dit-il, « la vision enchanteresse du monde des glaciers ». Tous les principaux sommets des Alpes bernoises : le Wetterhorn, le Schreckerhorn, le Finsteraarhorn, le Mœnch, la Jungfrau, se dressaient devant lui avec tant de netteté, qu'il lui semblait pouvoir les toucher du doigt. Wagner fut émerveillé ; cependant, le soir, arrivé à Meyringen, s'il prend la plume, c'est pour se plaindre (1). Il a bien supporté la marche, écrit-il à Uhlig, mais sa tête le fait souffrir, « ses nerfs étant toujours excités ou fatigués, jamais en repos ». Et il conclut que son mal est incurable, car il est causé « par la position extraordinaire dans laquelle il se trouve à l'égard du monde, qui ne peut lui donner aucune jouissance, mais qui est pour lui, au contraire, une source continuelle de peines et de tourments. » Ainsi, « pendant le voyage

(1) *B. an Uhlig*, p. 202-203.

qu'il vient de faire, poursuit-il, les canailles d'hommes lui ont gâté la plus splendide nature, par l'irritation et le dégoût qu'ils lui ont inspirés. » Le plaisir même que lui avait fait ressentir la beauté des femmes, s'est évanoui « devant la furieuse trivialité dont elles sont rongées ». Si vous considérez maintenant, que ces montagnards de l'Oberland n'ont guère été influencés par notre civilisation, et que ce sont des échantillons assez bien conservés de l'homme primitif, vous reconnaîtrez que, quelque fâcheuses que dussent être les conséquences matérielles de ce voyage insensé, il ne fut pas du moins tout à fait inutile pour Wagner, car il contribua à le guérir de son fol optimisme. En effet, peu de jours après, l'auteur de la *Société de l'Avenir* écrivait que ses idées sur les hommes s'assombrissaient de plus en plus et que, maintenant, il en venait souvent à se demander « si leur espèce n'était pas destinée à disparaître (1) ».

De Meyringen, Wagner alla au glacier du Rhône par la pittoresque vallée de l'Aar et le Grimsel, puis d'Ubrich il monta au col de Gries, d'où il descendit au lac Majeur. Partir d'un sommet alpestre pour arriver en quelques heures dans une belle vallée d'Italie ; après les glaces, les rochers perdus dans la brume, les sapins noirs et durs, voir s'arrondir les châtaigniers luxuriants, puis les oliviers et les vignes, formant berceau ou festonnant les

(1) *B. an Uhlig*, p. 205.

bords du lac azuré : c'était là, pour un homme du Nord qui ne connaît pas encore la nature méridionale, une véritable féerie. Wagner fut en effet ravi ; mais cela dura peu. D'abord la chaleur qu'il trouva en Italie l'accabla, le confondit à tel point que lui qui, regrettant de n'avoir pas le ciel des Antilles pour l'inspirer, avait résolu de composer le poème du *Rheingold* sur le bord des lacs italiens, ne put qu'à grande peine... écrire à ses amis. Et puis, pour son malheur, sur le bateau qu'il prit à Baveno, on embarqua une provision de poulets et de canards. Compatissant comme il l'était pour les bêtes, il surveille l'opération et constate, non seulement qu'on jette les cages fort brusquement, mais que, pendant le trajet, on ne donne ni à manger ni à boire à ces malheureux volatiles. Dès lors, c'en est fait. Le paysage le plus enchanteur peut se dérouler, il est hors d'état de l'admirer. Il n'y a plus en lui qu'un sentiment : la colère et l'indignation contre « ces canailles d'hommes » qui, décidément, lui paraissent mériter d'être retranchés de la face du globe. Pour calmer sa mauvaise humeur, et se mettre en situation de jouir de Lugano, il faut qu'il fasse venir sa femme et son chien Peps pour y séjourner avec lui. Quand il était seul, il dépensait vingt francs par jour, et, déjà, l'argent que les représentations de *Tannhæuser* à Leipzig *devaient* lui rapporter, s'en était allé. Mais, bah ! comme des pourparlers avaient encore été entamés avec d'autres théâtres, il ne regardait pas à la dépense.

Aussi, continuant son voyage avec Mme Wilhelmine, il revint par le Simplon, Martigny, la mer de Glace, Genève, puis Lausanne : tout cela pour arriver à quoi ? au désenchantement le plus complet qui, en éveillant d'autres désirs, devait le pousser à d'autres dépenses. « Pendant quatre semaines, j'ai « fait un long voyage, qui était la réalisation d'un « beau rêve longtemps caressé, écrivait-il à son « retour (1). J'ai eu de belles et grandes impres- « sions, mais, toujours, j'ai cherché vainement « celles qu'il me fallait, et jamais je n'ai trouvé la « paix intérieure. C'en est fait, ma jeunesse est « finie, et pour moi il ne s'agit plus de vivre mais « de mourir petit à petit. — Voilà ce que mon « voyage m'a appris. Mais puisque je ne peux plus « mener qu'une vie artificielle — et j'entends par « là une vie consacrée à l'art — je veux agir radi- « calement et me procurer tout ce qui pourra me « soutenir artificiellement. Posséder une petite « maison de campagne, ici, dans les environs, sur « une hauteur dominant le lac ; administrer cette « propriété, m'y entourer de fleurs et d'animaux, « en faire un coin agréable pour mes amis : tel est « le désir qui vit maintenant en moi avec une telle « force que j'ai résolu de le contenter à tout prix. » — Wagner qui voulait établir l'*anarchie* parce qu'il croyait que l'homme était naturellement bon, nous a dit tout à l'heure que c'était, au contraire, une

(1) *B. an Uhlig*, p. 207.

« canaille, méritant de disparaître ». Maintenant, lui, le grand apôtre du communisme, il veut devenir propriétaire ! La volte-face paraît donc totale. — Ce n'est pas tout. Wagner voulait le devenir immédiatement, et pour cela il était décidé à emprunter dix mille francs qu'il rembourserait par acomptes avec les fonds que ses opéras *devaient* lui procurer. Heureusement, il ne put trouver de prêteur pour une somme aussi considérable. Mais il donna satisfaction partielle à ce nouveau désir en faisant d'assez copieux déboursés pour rendre son installation plus luxueuse. Ce furent là de nouvelles dettes qui, s'ajoutant aux précédentes, ne devaient pas le mettre dans une avantageuse position pour discuter sur la représentation de ses opéras dont les bénéfices se trouvaient ainsi engagés d'avance.

Il est juste de dire que, malgré une situation si compromise, Wagner n'en posa pas moins d'abord ses conditions haut et ferme. Dans deux notices qu'il écrivit pour faire connaître la façon particulière dont *Tannhæuser* et le *Vaisseau Fantôme* devaient être étudiés (1) et qu'il envoya aux directeurs de théâtres avec lesquels il était en débat, il réclama énergiquement que ces œuvres fussent produites intégralement. Et, pour qu'on ne lui opposât pas ce que lui-même avait toléré à Dresde, il déclara que les coupures pratiquées alors dans *Tannhæuser*,

(1) *G. S.* T. V, p. 161-216.

enlevaient à cet ouvrage toute sa signification, mais qu'elles lui avaient été imposées par l'incapacité absolue des chanteurs, et notamment de Tischatcheck (1) dans tous les passages réellement dramatiques. Or, c'étaient là des paroles graves. Tischatcheck était le meilleur ténor de l'Allemagne, le plus apte à tenir le rôle de *Lohengrin* écrit spécialement pour lui ; enfin, c'était un personnage influent dans le monde théâtral : en l'attaquant de manière à s'en faire un ennemi, Wagner créait un obstacle sérieux à l'expansion de ses opéras. De plus, le maître réclamait impérieusement : « qu'on fît lire ses poèmes à haute voix par les artistes qui devaient les interpréter, en les déclamant comme de véritables drames ; et que, si une semblable lecture n'éveillait pas chez tous le plus vif attrait pour une tâche si nouvelle, sans aller plus loin on renonçât à donner ses ouvrages. » Certes, voilà des paroles nobles et désintéressées, mais rien que des paroles, moins même que des paroles, puisque, comme on pouvait s'y attendre, la plupart des directeurs de théâtre déposèrent ces brochures dans leurs archives sans en lire un traître mot.

Il paraîtrait cependant qu'il faut savoir gré à Wagner, non seulement d'avoir tenu un tel langage, mais aussi d'avoir pris la peine d'écrire ces notices, alors qu'il était plein de l'*Anneau du Nibelung*.

---

(1) Voir *G. S.* T. V, p. 171-174 ; T. VIII, p. 236. *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 79-80, 176-177.

Dans une lettre qu'il adressait à Liszt (1), après avoir dit que, pour rien au monde il ne laisserait représenter *Rienzi*, il ajoutait que « c'était avec le plus grand dégoût qu'il s'occupait du *Vaisseau Fantôme*, de *Tannhæuser*, etc., et que si ces ouvrages avaient été exécutés, une seule fois, assez bien pour être compris, il les vouerait au diable ». Voilà qui est bien, et ce spectacle d'un artiste qui, dans l'ivresse d'une création nouvelle, ne fait plus aucun cas de ses œuvres antérieures, a de la grandeur. Mais, ce qui semblera moins édifiant c'est que, par la même occasion, il cherchait à détourner Liszt de monter à Weimar, comme celui ci l'avait décidé, *Benvenuto Cellini* de Berlioz et *Adolphe* de Raff. — Le fait est assez curieux pour mériter qu'on s'y arrête, et l'on me permettra de reproduire tout au long les paroles de Wagner.

« Si je ne me trompe *Benvenuto* a au moins douze ans « d'âge, écrivait-il donc à Liszt le 8 septembre 1852 (2). « Est-ce que Berlioz ne s'est pas suffisamment déve- « loppé depuis lors, pour être en état de faire quelque « chose de tout différent ? Quelle pauvre confiance il « faut avoir en soi-même pour se rattacher ainsi à un « ouvrage de jeunesse ! Berlioz a très bien vu par où « péchait *Benvenuto*. Le poème est mauvais, et le com- « positeur s'est trouvé dans la position contre nature « d'avoir à suppléer par des inventions purement mu- « sicales aux lacunes que le poète seul pouvait com- « bler. C'est dire qu'aux défauts de *Benvenuto* Berlioz

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 189.
(2) *Ibid.*, p. 187.

« ne pourra remédier ni maintenant ni jamais. — Mais « lequel importe plus de *Cellini*, ou de Berlioz ? — « Laisse donc de côté le premier dans l'intérêt du « second. Pour l'amour du ciel, il faut que Berlioz « écrive un nouvel opéra. Et c'est grand dommage s'il « ne le fait pas, car une seule chose peut le sauver : le « drame... Crois-moi, j'aime Berlioz, malgré la méfiance « et l'opiniâtreté avec laquelle il s'est toujours tenu « éloigné de moi. Il ne me connaît pas, mais moi je le « connais, et si j'attends quelque chose de quelqu'un, « c'est de lui ; à la condition toutefois qu'il ne conti- « nuera pas à traiter la poésie comme il l'a fait dans « son *Faust*, car il ne peut faire un pas de plus dans « une telle voie sans tomber dans le plein ridicule. — « Si un musicien a besoin du *poète*, c'est Berlioz. Et « son erreur, c'est que, ce poète, fût-il Shakespeare « ou Gœthe, il l'accommode toujours selon son caprice « musical. Berlioz a besoin du poète qui le pénètre de « part en part, qui le contraigne par l'enthousiasme, « en un mot, qui soit pour lui ce que l'homme est « pour la femme. Je vois avec douleur que ce musicien, « doué au-dessus de toute mesure, se perd par l'isole- « ment égoïste dans lequel il se tient. Puis-je l'aider ? « Tu ne veux pas de mon *Wieland*. Tu sais que je « trouve beau ce poème, et que si je n'en fais pas la « musique, c'est parce que je ne le puis plus. Offre-le « à Berlioz (1).

J'admets volontiers qu'en offrant *Wieland* à son émule français, Wagner ait cru lui faire un beau cadeau, quoiqu'il sautât aux yeux qu'un poème aussi ouvertement révolutionnaire était impossible à

(1) Comme je l'ai dit, la musique de *Wieland* devait passer dans l'*Anneau*.

Paris en 1852. Je veux bien croire que l'amitié pour Berlioz dont il fait profession ici soit sincère, quoique l'âcreté avec laquelle il l'a attaqué dans ses écrits, destinés à la publicité, permette d'en douter (1). Enfin, je suis convaincu que les critiques formulées par Wagner contre *Benvenuto*, la *Damnation de Faust*, etc., sont fort justes, et je considère moi-même, comme un grand malheur qu'au lieu de maltraiter, comme il l'a fait, les chefs-d'œuvre de la poésie, Berlioz n'ait pas laissé sa musique se modeler sur un poème digne d'elle. — Mais il tenait beaucoup, lui, à ce que son *Benvenuto Cellini*, qui n'avait eu que deux misérables représentations à Paris, et qu'il considérait, à tort ou à raison, comme une belle œuvre, fût réhabilité à Weimar. S'y opposer n'était pas, certainement, agir en bon camarade. Je pense que les écrivains qui ont reproché si vivement au maître français, sa conduite à l'égard de Wagner, lors des représentations de *Tannhæuser* à Paris, en conviendront eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit, pour tâcher de déterminer Liszt à éconduire Berlioz, Wagner y mettait encore des formes. Pour Raff, il procède beaucoup plus cavalièrement. « Les hommes n'ont-ils donc plus de vie « en eux, s'écrie-t-il (2), pour être ainsi toujours « obligés de retravailler des œuvres anciennes ? La

(1) Dans *Opéra et Drame* Wagner appelle Berlioz un *mécanicien*, puis affirme qu'il est à tout jamais enseveli sous les décombres de ses machines.

(2) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 188.

« nature enfantant sans cesse des germes nouveaux,
« laisse vieillir et mourir les êtres auxquels elle a
« une fois donné l'existence ; il en est de même
« pour l'art véritable. Tu me dis que l'opéra de
« Raff a déjà beaucoup plu. Cela devrait lui suffire.
« En tous cas, il a été plus heureux que je ne l'ai
« été pour mes *Fées*, qui n'ont pas pu voir le feu de
« la rampe, et pour ma *Défense d'aimer*, qui n'a eu
« qu'une seule représentation honteuse... Du nou-
« veau ! du nouveau !! Donnez-nous toujours du
« nouveau, enfants que vous êtes ! Si vous retour-
« nez en arrière, le démon de l'improductivité vous
« a saisi, et vous êtes de bien pauvres artistes. » Il conviendrait de répéter ici les observations que nous avons faites au sujet de Berlioz. Toutefois, il faut aussi reconnaître dans les dernières lignes l'exultation sincère de l'artiste qui porte en soi tout un monde nouveau et qui, dans sa naïveté d'homme de génie, trouve ce qu'il fait si naturel que les autres lui paraissent n'avoir qu'à vouloir pour en faire autant.

Cependant, les sommes considérables que Wagner attendait de la vente de ses opéras, quand il s'était lancé en des dépenses étourdies, n'étaient pas venues, et vers la fin de l'année, le maître commença à se trouver dans une situation des plus critiques. Au mois de décembre il n'avait pas un centime devant lui, et sa femme, pour pourvoir aux besoins de la maison, avait fait pour quatre cents francs de dettes, qui s'ajoutaient aux cinq cents francs em-

pruntés par lui-même avant de partir pour l'Italie. A ce moment-là, MM. Vieuxtemps et Belloni, de passage à Zurich, lui ayant donné à croire que les brochures de Liszt lui avaient valu une certaine célébrité à Paris, il eut l'idée d'offrir *Tannhæuser* au Grand Opéra, où un succès eût été si profitable, et il fit commencer la traduction française de cet ouvrage par son ami le poète Herwegh (1). L'appât du gain n'était pas ici, du reste, seul en jeu. Mlle Johanna Wagner, l'excellente interprète d'Elisabeth à Dresde, était alors à Paris, et Roger paraissant au maître capable d'incarner, mieux que nul autre ténor, le rôle du héros de la Wartburg, Wagner était séduit par la perspective d'une exécution vraiment hors ligne. C'est dans les pourparlers qui eurent lieu, presque au même moment, avec la direction de l'Opéra de Berlin que nous voyons, pour la première fois, la soif du lucre obscurcir réellement la conscience de l'artiste. Vu l'importance de la capitale prussienne, et le retentissement qu'un échec dans cette ville aurait en Allemagne, Liszt avait conseillé à Wagner de n'y autoriser la production de *Tannhæuser* qu'à la condition d'être représenté à toutes les répétitions, par un ami muni de ses pleins pouvoirs, et il s'était généreusement proposé lui-même pour remplir cette mission délicate. Mais comme M. de Hülsen, intendant du théâtre, repoussa cette immixtion du chef d'orchestre

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 191.

de Weimar qu'il jugeait offensante pour le personnel dont il avait la direction, Wagner qui, d'abord, avait accepté avec empressement et reconnaissance l'offre de Liszt, fut tenté de renoncer à tout contrôle pour avoir l'argent. « Le mieux ne serait-il pas, écrivait-il à Liszt (1), de me montrer indifférent, et même de prendre gaîment la chose ? Si cela me rapporte trois cents thalers je pourrai acheter une bouteille de champagne et la boire en tournant le dos aux imbéciles. » Que ce ne soit pas là une simple boutade, c'est ce que montre une lettre adressée à Uhlig un peu auparavant. « Comment peux-tu croire, lui disait-il, que je n'ai pas besoin d'argent ! Sois-en bien convaincu, je suis possédé par une cupidité toute commune. Ce n'est plus le Graal, c'est le trésor des Nibelungen que je poursuis maintenant ! (2) »

Tout cela est assez pitoyable, mais comportait un enseignement nécessaire, peut-être, pour achever de conduire Wagner à une appréciation de la nature humaine plus juste que celle sur laquelle il avait fondé sa théorie de la *société de l'avenir*. Nos opinions sur les hommes, découlant surtout de ce que nous avons pu observer en nous-mêmes, l'idée que l'abnégation est chez eux une vertu naturelle, avait pu naître en Wagner, lorsqu'il sacrifiait position, fortune, avenir à une œuvre d'intérêt commun, et

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 199.
(2) *B. an Uhlig*, p. 222.

les écailles devaient lui tomber des yeux, quand il aurait pu constater que, lui-même, était en proie à une « avidité toute commune ». Mais ces résultats ne furent acquis que plus tard. Au moment où nous sommes, le pessimisme de Wagner était de nature si fugitive qu'il paraît avoir eu pour seul effet de faciliter la composition du poème de l'*Or du Rhin*, en permettant au maître de s'identifier avec l'avide Wotan et même avec Albérich, dont il alla jusqu'à prendre le nom pour signer ses lettres. Il suffisait de quelques bonnes impressions pour le ramener à voir tout en beau. Telle fut la nouvelle qu'il reçut alors de l'intelligente interprétation et du grand succès de *Tannhæuser* à Wiesbaden et à Breslau (1). Tel enfin le ravissement que lui causa la lecture du poète persan Hafiz qui, cet hiver-là, paraît l'avoir passionné autant que Shelley l'année précédente. « C'est le plus grand des philosophes, écrivait-il, « car personne n'a encore aussi sûrement et irré- « fragablement mis à nu le fond des choses. Il ne « fait cas que de l'amour, et sans se laisser arrêter « par la majesté ni la sainteté des mots, il déclare « que tout le reste ne vaut pas un fétu. — Un en- « seignement à peu près semblable ressortira de « mes *Nibelungen* ! (2) »

(1) Après avoir reçu la notice de Wagner, M. Schindelmeisser, chef d'orchestre de l'Opéra de Wiesbaden, faisait recommencer à nouveau les études de *Tannhæuser*. Grâce à cette direction intelligente et au talent de la première cantatrice Mme Moritz le succès était complet. A Breslau *Tannhæuser* était donné douze fois en quatre semaines.

(2) *B. an Uhlig*, p. 236-237.

Le poème du *Rheingold* fut terminé au commencement de novembre. Ensuite, après avoir profité de quelques beaux jours pour faire, en compagnie du Dr Wille et de Herwegh, une excursion au lac de Wallenstadt, Wagner se mit à remanier les deux *Siegfried*. Pour le premier, il n'y avait guère qu'à supprimer les récits devenus désormais inutiles, et encore, dans cette besogne, il procéda avec la plus grande réserve. Désireux que cette pièce pût à la rigueur, se suffire, il laissa subsister telle quelle la scène entre Mime et Wotan, qu'il aurait dû refondre complètement s'il n'eût voulu qu'elle restât l'exposition du drame. La *Mort de Siegfried* le retint plus longtemps, car plusieurs parties furent refaites entièrement : d'abord le prologue des Nornes, dont il fit un exposé général du mythe des Nibelungen, puis la scène entre Brunhild et les Walkyries qui, d'une sorte d'intermède lyrique qu'elle était, devint une scène d'action entre Brunhild et une seule Walkyrie, destinée à nous montrer l'héroïne cédant à l'égoïsme de l'amour ; enfin la conclusion qui fut rendue absolument tragique. — Le 23 décembre (1852) Wagner terminait le poème de *l'Anneau du Nibelung* et, pendant la nuit de Noël, il en fit la lecture chez le Dr Wille. Ce fut là un moment d'ivresse pour le maître, car il était littéralement ébloui par son œuvre, et à tel point qu'il ne craignit pas de dire à un ami que c'était « le plus grand poème qui eût jamais était fait (1) ».

(1) *B. an Uhlig*, p. 246. *B. Wagner Liszt*, T. I, p. 200.

Restait à composer la musique de cette gigantesque épopée. Wagner assure qu'il la voyait déjà, cette musique, et que la forme s'en accordait si bien avec son sentiment intime que l'écrire serait pour lui une grande joie. Mais il la voyait vaguement, confusément comme une effluve ondoyante et il sentait que pour la saisir et la fixer (1) il lui faudrait faire un tel effort qu'une excitation joyeuse venue du dehors pourrait seule l'en rendre capable. Comme il n'avait au contraire que des sujets de tristesse, comme à ce moment-là, *Tannhæuser* tombait à Leipzig, la mort de Uhlig son meilleur ami, achevant de le décourager, il sentit au moins le besoin d'acquérir la preuve qu'il existait un groupe de personnes qui pussent s'intéresser à sa colossale entreprise et la soutenir. Il fit donc imprimer un petit nombre d'exemplaires de son poème, en y adjoignant la description des conditions particulières dans lesquelles il devrait être représenté (2). Puis, le 11 février 1853, il les envoya à Liszt pour qu'il en fît la distribution. — Qu'on juge de l'impatience et de l'anxiété avec lesquelles il attendit les nombreuses lettres de réponse qui, pensait-il, ne pouvait manquer d'affluer !

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 180, 216.

(2) Ces conditions sont à peu près celles qui ont été réalisées à Bayreuth.

XI

COMPOSITION MUSICALE DU *RHEINGOLD* ET COMMENCEMENT DE LA *WALKYRIE*. — L'EVOLUTION PESSIMISTE. — NOUVELLE GERMINATION ARTISTIQUE. — *TRISTAN PARSIFAL*.

Découragement. — La *semaine Wagner* à Weimar. — Wagner fait inutilement demander sa grâce. — Liszt lui recommande les consolations religieuses. — Grand concert à Zurich. — Wagner entend pour la première fois le prélude de *Lohengrin*. — Visite de Liszt. — Séjour à Saint-Maurice. — Dégoût pour la théorie et les théoriciens. — Voyage en Italie. — Voyage à Paris. — Composition du *Rheingold*. — Embarras d'argent. — Wagner veut vendre ses opéras. — Insuccès de *Lohengrin* à Leipzig. — Etat d'âme dans lequel il achève le *Rheingold*. — Un article sur l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. — La musique du premier acte de la *Walkyrie* esquissée. — L'évolution pessimiste. — Nouvelle germination artistique. — Détresse financière. — Désir d'écrire un ouvrage facile à faire représenter. — Amour tragique dévoilant à Wagner la véritable nature de cette passion. — La parole et la musique dans la *Walkyrie*. — Schopenhauer. — Ecroulement de l'utopie optimiste. — Nécessité d'élargir son œuvre pour la mettre en harmonie avec ses

nouvelles idées. — *Tristan.* — *Parsifal.* — Une période de contradictions et de luttes intimes va s'ouvrir.

Hélas ! plus d'un mois après cet envoi du poème de l'*Anneau du Nibelung*, Wagner n'avait encore reçu que deux lettres dont l'une était de son élève C. R. ! Pourtant le pauvre artiste avait grand besoin d'encouragement, car il était tombé dans la plus sombre tristesse. « Quand je m'éveille, écrivait-« il à Liszt (1) c'est pour souffrir ! Il n'y a rien qui « me plaise ou du moins tout ce qui pourrait me « plaire est au loin. Comment donc ne pas s'aban-« donner au désespoir ! Si je vis encore, c'est grâce « à la poste. Aussi, est-ce avec la plus fébrile im-« patience que j'attends chaque jour le facteur qui « vient vers onze heures. S'il ne m'apporte rien, ou « si ce qu'il m'apporte est insuffisant, alors c'en est « fait de ma journée entière.... Pour peu que cela « continue, je renoncerai à l'art. Je ne sais quel ali-« ment je donnerai alors à mon existence, mais je « n'écrirai pas la musique des *Nibelungen*, et il fau-« drait être inhumain pour me reprocher de ne pas « rester plus longtemps esclave de mon art. »

Assurément, on comprend l'abattement de Wagner. Mais aussi que pouvait bien dire ce poème sans musique à des amateurs ou à des musiciens qui, certes, n'avaient nulle idée d'y chercher tout ce que Wagner y avait mis ou cru y mettre ! Et puis, si Liszt

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 229, 201.

lui-même tardait à écrire, c'est que son zèle s'exerçait d'une manière active. Après avoir fait goûter réellement à Weimar, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, il avait monté le *Vaisseau Fantôme*, dont la première représentation eut lieu, justement le 16 février 1853. Alors, comme le succès couronna encore une fois ses efforts, pour le rendre plus éclatant, il consacra à ces trois opéras une semaine qui fut appelée triomphalement la *Semaine Wagner*. Et avec quelle ardeur communicative Liszt remplissait la mission de révélateur du génie de Wagner ! on en peut juger par les lignes suivantes que j'emprunte aux mémoires d'un musicien de son orchestre. « Combien les répétitions qui précédèrent ces « grandes exécutions musicales, étaient pour nous « riches en enseignements, dit M. P. Cornélius (1). Et « quelle merveille que la façon dont Liszt dirigeait « et expliquait l'œuvre qu'il voulait dévoiler au « monde ! Qui oubliera jamais les paroles, les ges- « tes, le regard, par lesquels il enthousiasmait et « électrisait ? Quelle joie dans l'action commune de « tous ces jeunes artistes qui, fraternellement unis, « n'avaient d'autre désir que de s'associer à la pen- « sée et à la volonté du maître. Combien nos soirées « étaient heureuses, et sereines nos nuits ! Le motif « du *Hollandais* était notre signe de ralliement dans « les ténèbres, la fanfare royale de *Lohengrin*, notre « dernier salut quand nous nous séparions de Liszt,

(1) Glasenapp. *R. Wagners Leben, etc.* T. I, p. 345.

« la mélodie victorieuse de l'*introduction* du troi-
« sième acte, l'hommage que nous envoyions au
« maître aimé, quand nous nous imaginions aller en
« Suisse, chercher l'exilé par train spécial. »

Si Wagner eût été témoin de ce bel enthousiasme, sans doute il y eût trouvé l'impulsion nécessaire pour ranimer en lui le foyer somnolent de la création musicale. Mais combien pâle et terne était l'écho qui lui en arrivait à Zurich ! Aussi, quand il comprit clairement ce qui se passait à Weimar, quand il sut qu'un groupe s'y était formé de partisans décidés et ardents de son art, il n'eut plus qu'une pensée : faire lever le décret qui lui interdisait le sol allemand. Non pas qu'il eût envie de quitter la Suisse, où il avait trouvé un calme favorable au travail, il bornait ses désirs à aller de temps à autre à Weimar pour y trouver l'excitation et le renouvellement dont il sentait le besoin. Il y avait déjà longtemps que Liszt manœuvrait en secret pour obtenir la grâce de son ami. Il agissait en personne avisée, qui connaît son monde et sait que, en pareil cas, une démarche trop brusque peut tout perdre. Mais allez donc parler de diplomatie à un homme comme Wagner, quand une fois il s'est mis une idée en tête ! Il écrivit à Liszt que s'il ne pouvait venir à Weimar dans un bref délai, il abandonnerait l'art « pour aller courir le vaste monde et voir s'il ne lui serait pas possible ainsi de trouver encore quelque plaisir à vivre ». Liszt s'exécuta, mais les résultats furent tels qu'il l'avait craint. Non seule-

ment il ne gagna rien, mais les bureaux de police furent avisés que, Wagner ayant manifesté l'intention de retourner en Allemagne, il fallait redoubler de surveillance à son égard. Quoique, certes, il n'y eût pas de sa faute, Liszt fut désolé de cet insuccès, et il fit tout ce qui était en son pouvoir pour adoucir la peine qu'en devait ressentir son ami. Il lui promit de venir le voir en Suisse, aussitôt que ses occupations le lui permettraient, et comme il était catholique fervent, il lui recommanda les consolations que la religion seule peut donner. « Tu vou-
« drais aller vaguer à travers le vaste monde, lui
« dit-il (3), dans l'espoir d'y trouver vie, jouissan-
« ces, délices ! Ah ! comme de tout cœur je souhai-
« terais qu'il en pût être ainsi ! Mais ne sais-tu donc
« pas que l'aiguillon de la blessure dont tu souffres
« est dans ton propre cœur, que partout tu le por-
« teras avec toi et que rien ne peut t'en guérir ?
« C'est ta grandeur qui fait ta misère. L'une et
« l'autre sont inséparables et doivent te torturer, te
« martyriser jusqu'à ce que, te reposant dans la foi,
« tu trouves la délivrance. Je ne puis ni te faire un
« sermon, ni rien t'expliquer, mais je prierai Dieu
« pour qu'il éclaire ton cœur. Dusses-tu me railler
« amèrement, je ne saurais désirer pour toi autre
« chose, c'est dans le Christ, c'est dans la souffrance
« résignée en Dieu qu'est seulement le salut. »
Belles et touchantes paroles qui, sous une forme

(3) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 232.

chrétienne, sont d'un vrai philosophe. Wagner le reconnaîtra plus tard. Mais alors, malgré l'enseignement qui, à tous moments, lui venait de la vie même, il tenait encore à son utopie de la réalisation du paradis sur terre, par le triomphe de l'amour. Pour que ces illusions soient décidément dissipées, il faudra qu'une passion qui ébranlera jusqu'au fondement de son existence, lui révèle la nature cruelle de l'amour, et que, par là-dessus, composant la musique de la *Walkyrie*, il lise Schopenhauer.

Toutefois, si au moment où il les reçut, les exhortations de Liszt restèrent vaines, Wagner ne fut pas moins ému de l'affection qui les inspirait, et la perspective de revoir bientôt son ami le remplit de joie. Enfin, ce qui acheva de le réconforter, ce fut la générosité de quelques habitants de Zurich, qui consentirent à lui avancer la somme indispensable pour qu'il pût finalement organiser, comme il l'entendait, un concert exclusivement composé de morceaux empruntés à ses opéras. Avait-il encore la pensée de trouver là le point de départ d'une série d'entreprises, dont le couronnement serait l'érection à Zurich du théâtre provisoire où apparaîtrait l'*Anneau du Nibelung* ? On peut en douter, car il écrivit à Liszt que son unique but était d'entendre de sa musique, notamment le prélude de *Lohengrin* (1), qui jamais encore n'avait résonné à son oreille. — Quoi qu'il en soit, il ne négligea rien pour que ce

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 217, 240.

concert produisît le plus grand effet. Pour avoir un orchestre vraiment bon, il fit venir des musiciens, non seulement des principales villes suisses mais même d'Allemagne. Il fit faire des travaux dans la salle du théâtre pour en améliorer l'acoustique. Enfin, non content du programme dans lequel il commentait tous les morceaux, il fit, avant le concert, des lectures publiques et gratuites des poèmes auxquels ils étaient empruntés. C'est donc dans les meilleures conditions qu'eut lieu cette grande audition musicale, le 18 mai 1853 (1). Wagner fut du reste récompensé de ses peines. D'abord l'introduction de *Lohengrin* lui causa une impression qui dépassait son attente. Son émotion fut si vive, assure-t-il, « qu'il dut se roidir pour rester debout ». Le succès fut aussi très grand devant le public. Il y eut répétition du concert les 20 et 22 mai, avec salle comble, de telle sorte que les frais, qui s'étaient élevés à neuf mille francs, furent couverts. Enfin, la fête se termina par un véritable triomphe. Une jeune femme remit, au nom de la société chorale de Zurich,

(1) Voici la composition du programme. — Comme introduction au concert, Marche de *Tannhœuser*. Ier (*Le Vaisseau Fantôme*) 1, ballade ; 2, chœur des matelots ; 3, ouverture. IIe (*Tannhœuser*) 1, introduction du 3e acte ; 2, chœur des pèlerins ; 3, ouverture. IIIe (*Lohengrin*) 1, grand prélude instrumental ; 2, scène chorale du 2e acte ; 3, musique de noce (introduction du 3e acte chœur nuptial, puis reprise de l'introduction (pour donner au tout une forme régulière). Suivait une notice explicative, dont le numéro concernant l'introduction de *Lohengrin* (*G. S.* T. V, p. 232) est curieux car il montre combien Wagner était encore dominé, quand il le rédigea, par les idées sur l'amour qui sont le fondement de son utopie.

une magnifique coupe en or, au maître qui, à ce qu'assure un journal du temps, fut presque enseveli sous les fleurs et les feuillets contenant des poésies en son honneur. — Bref, Wagner en vint à penser que lorsque l'*Anneau du Nibelung* serait terminé, il pourrait peut-être trouver à Zurich les ressources nécessaires pour le faire représenter.

Voici, semblerait-il, des excitations et des encouragements suffisants pour que le maître pût enfin se remettre au travail. Il n'en fut rien, car il était pour cela, trop agité par l'attente fiévreuse de la prochaine visite de Liszt. « Eh quoi, lui écrivait-il au lendemain de ce concert (1), tu vas me laisser seul pendant tout le mois de juin ! que vais-je devenir pendant tout ce temps-là ? Je voudrais pouvoir me plonger dans un profond sommeil dont je ne me réveillerais que pour te serrer dans mes bras. » Il alla pour se distraire à Interlaken, où Mme R..., la mère de son élève, avait fixé sa résidence d'été, et où il put faire, avec son jeune ami, de belles excursions dans les montagnes. Mais, dès la fin de juin, il était de retour à Zurich pour attendre Liszt, qui arriva le 2 juillet. Inutile de dire si l'entrevue fut cordiale et gaie. Il y avait cela de particulier que ces deux hommes, liés si étroitement par leurs œuvres, se connaissaient très peu personnellement. Fixés dans des villes différentes, ils n'avaient passé que de courts instants ensemble. De là l'attrait ex-

(1) *B. Wagner Liszt.* T. I, p. 244-245.

ceptionnel de cette rencontre qui semble avoir augmenté encore l'admiration de Liszt pour Wagner. « C'était alors, contait-il plus tard (1), un Christophe « Colomb désespéré qui avait vu, touché du doigt « un monde nouveau, auquel personne ne voulait « croire. Il en portait les trésors dans son sein et on « le traitait de fou ! Il avait l'inspiration contagieuse « pourtant comme personne : il était né réforma- « teur. » En effet il avait su inspirer à Liszt une foi absolue. Comme M. Wille demandait s'il ne serait pas possible d'obtenir la grâce de l'exilé et de lui trouver en Allemagne quelque place qui lui convînt : « Il n'existe ni place ni théâtre qui convienne à Wagner, répondit Liszt, il lui faut une scène, des chanteurs, un orchestre, en un mot *tout* selon son propre sentiment. » — « Mais pour cela il faudrait plus d'un million ! » s'écria le Dr Wille. — « Il l'aura, répondit Liszt, le million se trouvera (2). » — Ces paroles montrent avec quelle sûreté Liszt avait su découvrir la force invincible qui était en Wagner et dans son œuvre. Une autre anecdote fera voir la jovialité enfantine et l'intimité qu'il apportait dans ses rapports avec lui. On se souvient du chien Peps, ce type pour Wagner de l'ami fidèle. Pendant une promenade à Brunen, Liszt prit le nom de *double Peps*. Puis, comme les deux amis avaient désiré un breuvage dont la force fût au diapason de leur gaîté et

(1) *Revue internationale*. Déc. 86, p. 789.
(2) Mém. de Mme Wille. *Deutsche Rundschau* Fév. 1887, p. 270.

que le *stout* qu'on leur avait servi les avait satisfaits, le nom de *double Peps* fut abandonné pour celui plus pittoresque de *stout Peps*. Mais ce n'était pas assez; il fallait que cette plaisanterie, si tendre sous son apparente puérilité, prît une forme plus précise. A la fin de la journée, Listz était devenu : « Peps, con doppio movimento sempre crescendo a fffff..... jusqu'à l'exécution des *Nibelungen* ! (1) »

Ces bons moments furent bien courts. Le 10 juillet, Liszt partait pour Carlsruhe, où il devait diriger un grand concert, organisé, il est vrai, principalement pour faire entendre quelques morceaux de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* ; et Wagner se rendit à St-Maurice dont les eaux lui avaient été recommandées. Que fit-il dans ce village voisin des glaciers, dont la situation est si favorable aux excursions dans la haute montagne? Je ne sais, mais ce qui est sûr c'est qu'il ne s'y livra pas à des méditations théoriques. C'est même avec la plus mauvaise grâce qu'il accueillit alors les avances des hommes qu'il avait jadis sollicités de se joindre à lui pour vulgariser sa doctrine. Non seulement il ne se décida qu'avec peine à écrire une simple lettre à Louis Kœhler qui lui avait envoyé un livre sur la *mélodie du langage*, mais Brendel, s'étant déterminé à fonder un journal, dédié, non plus à la seule musique, mais, comme Wagner l'avait demandé, à l'*art total*, il refusa opiniâtrement d'y col-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 253.

laborer. Liszt eut beau dire que c'était pour lui un devoir de se mettre à la tête de ses partisans : rien ne put l'y résoudre. Il est vrai que ces écrivains, qui sont des dialecticiens purs procédant par simples abstractions, lui inspiraient du dégoût à lui, l'artiste, qui n'a jamais fait que décrire et défendre l'œuvre concrète qu'il avait devant les yeux. « En « vérité, Louis Kœhler, disait-il un peu auparavant (1), est un singulier original. Il considère « la forme de l'opéra et du drame en *elle-même*. « Du sujet, dont cette forme ne peut être que l'expression, et d'où, par conséquent, elle peut seule « tirer sa nature, il n'a nulle idée. Et, partant de « là, il s'excite jusqu'à tomber dans l'enthousiasme. « De l'enthousiasme pour une forme d'art sans contenu, est-ce concevable? Et dire, ô mon Dieu, « que ce sont là mes propagateurs ! ! » Enfin il écrivait à Liszt ouvertement (2) que cela le dégoûtait « d'avoir à s'entretenir avec des gens sans talent qui ne le comprendraient ni maintenant ni jamais, parce qu'il n'y avait pas en eux trace de sentiment artistique, ni même vraiment humain. » Pourtant il est permis de supposer que Wagner ne se fût pas refusé de prendre la direction de ces hommes de bonne volonté, s'il n'eût alors senti le

(1) *B. an Uhlig*, p. 175.

(2) *B Wagner Liszt.* T. I, p. 269. « Sa manière est sèche, logique et dydactique, dit de Brendel M. Maczewski. Il compense ce qui ui manque en force directe et en sentiment poétique, par la persévérance. *Dictionary of Music* edited by Grove.

besoin de redevenir exclusivement artiste. « Il est « un point sur lequel je suis arrivé à me recon- « naître, poursuivait-il en effet naïvement, c'est « que, prises isolément, mes facultés ne sont pas « très grandes. Je ne fais quelque chose de vrai- « ment bon que lorsque une conviction ardente les « concentre toutes pour une action unique. Il y a « quelque temps, ce fut une nécessité pour moi de « m'expliquer mes révoltes sur le terrain de l'art « et de la vie ; alors je suis devenu philosophe ; « mais maintenant j'agis, et quand on agit, on ne « s'explique pas. »

Sans doute, la musique des *Nibelungen* achevait de se cristalliser dans son cerveau, mais, en fait, il ne songeait alors qu'à s'amuser. Ses opéras lui avaient rapporté assez d'argent, pendant l'hiver, pour qu'il ait pu, finalement, se remettre à flot. Escomptant encore l'avenir, le voilà rêvant de nouveaux voyages ; ses projets sont même, cette fois, beaucoup plus ambitieux. Il s'agit non seulement de retourner en Italie, mais de pousser jusqu'à la Méditerranée, puis d'aller à Paris avec Liszt, au mois d'octobre. Et ainsi fut fait. — Le 25 août, il est à Berne, en route pour Turin, où il assista à une représentation du *Barbiere* qui lui a laissé un persistant souvenir. Non pas, on le pense bien, que ce fut là son idéal musical ou dramatique, mais cet opéra-bouffe était joué avec feu par des artistes qui étaient en parfaite communion de sentiment avec le compositeur, et c'était assez pour que se produi-

sit une manifestation de cet art *vivant* dont Wagner était avant tout le champion. De Turin il alla à Gênes, puis à la Spezia. On sait combien pittoresque est le site de cette ville et combien il était poétique quand il n'abritait qu'un village. La nuit, ne pouvant dormir, Wagner s'accouda à sa fenêtre qui donnait sur le golfe, et ce fut alors qu'il *entendit* la musique de la première scène du *Rheingold*, assez clairement pour pouvoir la noter. Ce fut donc la nature qui l'évoqua. Il en devait être ainsi. Car Wagner ayant retracé dans le poème de l'*Anneau* l'évolution qui, d'un simple tableau des phénomènes physiques que le mythe était à l'origine, en a fait graduellement le miroir de la vie humaine, il fallait que la musique marquât cette progression. « Les « thèmes, a-t-il dit lui-même, devaient être em- « pruntés à la nature, puis s'humaniser et se déve- « lopper, au contact des passions, à mesure qu'elles « apparaîtraient dans le drame (1). »

Du reste, ce voyage en Italie, encore plus que le premier fut une déception pour Wagner. Dès son arrivée à Gênes il avait commencé à se sentir souffrant, et à la Spezia son malaise s'accrut au point de le mettre hors d'état de jouir de quoi que ce fût. Alors le désespoir le prit ; il en vint à penser que sa jeunesse était définitivement finie, que la vie n'avait plus aucun attrait pour lui et qu'il n'avait plus que deux choses à faire en ce monde : « composer et cre-

(1) *G. S.* T. VI, p. 377.

ver (*sic*) (1). Cela n'empêcha pas que, après un court repos à Zurich, il se remit en route. Le 4 octobre il était à Bâle, où il trouvait Liszt à l'hôtel des *Trois Rois*, choisi par lui-même « à cause de ses belles chambres et de son balcon sur le Rhin. » Là, le soir, devant Richard Pohl et un certain nombre de ses partisans, venus pour faire sa connaissance, Wagner lut le poème entier de l'*Anneau du Nibelung*, et pour clore la fête, Liszt exécuta quelques-unes des dernières sonates de Beethoven. Double joie pour le maître, car, si, assurément, ce fut pour lui un plaisir très vif de déclamer son drame devant un auditoire sympathique, entendre les grandes œuvres de Beethoven interprétées par Liszt, c'était à la fois en recevoir une révélation nouvelle et assister à une véritable création artistique. « Je prie tous ceux qui ont eu le « bonheur d'entendre Liszt jouer dans un cercle in- « time les sonates op. 106 et 111, écrivait-il l'année « suivante (2), de comparer ce qu'ils savaient déjà « de ces deux chefs-d'œuvre, avec l'intuition qu'ils « en eurent alors ! Si en les interprétant, Liszt n'a « fait que *reproduire*, c'était une *reproduction* qui « avait en soi plus de valeur que toutes les sonates « de nos compositeurs modernes qui passent pour « des *productions*, bien qu'elles ne soient au fond « qu'une imitation de la musique de Beethoven... « prouvant que leurs auteurs ne l'ont pas comprise. »

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 273.
(2) *G. S.* T. V, p. 241.

Ensuite, que firent nos deux amis une fois à Paris ? Leur voyage fut-il seulement un voyage de plaisir, ou bien eut-il un but pratique ? Avide de jouissances et par conséquent ayant toujours besoin d'argent, il est impossible que Wagner ne recherchât pas les beaux bénéfices que lui aurait valu un succès à l'Opéra. Nous avons vu que l'an passé il avait fait commencer une traduction française de *Tannhæuser*. De son côté, Liszt qui trouvait avec raison que c'était là une œuvre trop foncièrement allemande pour pouvoir réussir en France, désirait que *Rienzi* y fût donné, et il n'avait cessé de préparer la voie à cet ouvrage. Certes, je ne prétendrai pas que ce fut seulement dans l'intérêt de Wagner qu'il avait monté *Benvenuto Cellini* à Weimar, mais, dans une de ses lettres, il parle d'un *but pratique* (1) auquel devait conduire la résurrection de l'opéra du maître français ; et ce but *pratique* ne pouvait être, j'imagine, que de créer, entre Berlioz et Wagner, une sorte de solidarité qui amenât le premier à se faire le champion du second à Paris. Il est certain qu'il écrivit à Berlioz en ce sens, car au mois de juillet 1853, celui-ci répondait « qu'il croyait comme Liszt à la facilité de l'engrenage entre Wagner et lui, pour peu que celui-ci mît un peu d'huile dans ses roues (2), car lui-même n'avait pas, affirmait-il, le moindre ressentiment pour les quelques chevrotines que Wa-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 167.
(2) *Ibid*. T. II, p. 322.

gner lui avait tirées dans les jambes ». Il est donc évident que le voyage fait par Liszt et Wagner à Paris en octobre 1853 eut un but de propagande. En effet, il y eut une soirée chez Madame Kalergis (plus tard Mouchanoff), où Liszt joua de la musique de Wagner. Puis, après le départ du grand pianiste, dans une réunion qui eut lieu pour fêter l'anniversaire de sa naissance, Wagner lui-même « *Tannhæusera* et *Lohengrina* (sic) (1) ». « Les pauvres diables « ne comprenaient pas pourquoi j'étais tellement « hors de moi, écrivait-il à Liszt, et pourtant, Dieu « sait comment cela a pu se faire, mais quoique tu « ne fusses pas là, cela a été mieux que chez la Kalergis ». Le résultat de ces deux soirées ne semble donc pas avoir été encourageant, et comme, après tout, l'objet principal de Wagner était certainement de se distraire et d'atteindre au degré d'excitation voulu pour que la musique de l'*Anneau du Nibelung* pût enfin surgir, je doute fort qu'il ait poussé les choses plus loin.

Avant la fin d'octobre, il était à Zurich, et finalement il se mit au travail. Ce fut une véritable explosion, car après une incubation aussi longue il n'avait plus qu'à laisser l'inspiration jaillir. Ainsi, c'est avec une joie et une foi sans pareilles, dit-il, qu'il nota la première scène du *Rheingold*. Il lui semblait, en faisant chanter les nymphes, qu'elles lui disaient : « Ne pleure pas, enfant, tu peux encore être heu-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. I, p. 283.

reux ». Mais dès la fin de novembre, il se trouvait arrêté par les réalités les plus tristes. Encore une fois il voyait se dresser devant lui, sous la forme des notes de fin d'année, la terrible conséquence des dépenses folles, auxquelles il s'était livré pendant l'été. Alors, pour faire face à ses obligations et remplacer par une somme fixe et sûre des bénéfices éventuels qu'il s'exagerait toujours, l'idée lui vint de vendre à une maison de commerce tous ses droits sur *Lohengrin*. C'était, pour me servir de ses propres expressions, vouer cette œuvre, fille de sa pensée, « à une honteuse prostitution », mais il n'hésite pas. Il fait offrir *Lohengrin* pour quinze mille francs à MM. Breitkopf et Hærtel. La réponse ayant été négative il entre en rapport avec MM. Bote et Bock de Berlin, qui subordonnent leur décision à l'issue de la représentation de *Lohengrin* à Leipzig, qui devait avoir lieu le 7 janvier 1854 (1).

Comme on le voit, si Wagner, lorsqu'il écrivit la poésie du *Rheingold*, était animé lui-même de la « cupidité vulgaire » dont brûlent tous les personnages, cette passion le dominait encore davantage pendant la conception musicale. « C'est avec la rage « du désespoir que je travaille, disait-il. Ah ! quelle « contrainte terrible me fait aspirer, moi aussi, à « l'or ! En vérité, il n'a pas encore été composé de « la sorte. Ma musique me paraît formidable. C'est

(1) *B. Wagner Liszt*, p. 285-291.

« un tissu de sublimité et d'horreur (1). » Ainsi il arriva jusqu'au jour fixé pour la première représentation de *Lohengrin* à Leipzig. Rendu méfiant par la façon dont *Tannhæuser* avait été traité dans cette ville où les disciples de Mendelssohn faisaient la loi, il avait exigé que les répétitions eussent lieu sous la direction de Liszt. Mais le chef d'orchestre Riehl ayant repoussé, tout comme l'intendant de Berlin, une telle prétention, Hærtel avait accommodé le différend en limitant l'intervention de Liszt à sa seule présence pendant la répétition générale. C'était la rendre illusoire. Aussi l'interprétation fut-elle mauvaise. Le public se montra très froid. Et les journaux ayant encore grossi l'insuccès de cet ouvrage qu'ils jugeaient contraire aux saines doctrines, la maison Bote et Bock refusa d'en faire l'acquisition.

C'est alors, seulement alors, que Wagner sentit le remords d'avoir trafiqué de son œuvre. Mais avec quelle véhémence ! « C'est là, écrivait-il à Liszt (2), « le honteux châtiment que j'ai mérité, en man- « quant à ma nature et à ma conscience intime. « Ah ! comme j'étais plus pur et plus d'accord avec « moi-même autrefois, quand n'ayant en vue que « toi et Weimar, je ne voulais entendre parler « d'aucun autre théâtre ! Maintenant, c'en est fait, « ma résolution est brisée et j'ai perdu toute fierté.

(1) *B. Wagner Liszt*, T. II, p. 6.
(2) *Ibid.* p. 3.

« Il ne me reste plus qu'à courber la nuque sous le « joug des Juifs et des Philistins. » Rapprochez ces lignes de l'admirable mélodie du *Rheingold* (1) qui, au moment où les dieux traitent de la rançon de Fréia, peint avec tant d'intensité le remords qu'ils ressentent d'avoir mis en gage la noble créature, et vous comprendrez que c'était bien dans ses propres souffrances que Wagner puisait l'inspiration. « Profondément, dans mon sein, me brûle l'affront », dit Wotan. Et Fricka poursuit : « Vois, dans la honte, comme la noble vierge est accablée : muette, d'un regard douloureux, elle implore la délivrance. Méchant homme, voilà ce que tu as fait de la tendre créature. » — Ainsi, Wagner croyait voir Elsa lui reprocher, d'un regard muet, de l'avoir livrée « aux Juifs et aux Philistins », ainsi, il se sentait lui-même atteint jusqu'au plus profond du cœur par cet opprobre.

Cependant, comme les créanciers de Wagner perdaient patience, il lui fallait à tout prix trouver de l'argent, et ce dont le maître était peut-être le plus honteux, c'était de ne pas avoir obtenu « le prix qui lui avait semblé la condition formelle de l'abandon de son œuvre ». « Puisque me voilà lancé « dans la voie de la prostitution, disait-il encore à « Liszt (2), il faut au moins qu'il en sorte quelque « chose. Oui, mon cher Franz, il faut que tu me

(1) *Rheingold*, partition allemande in-4°, p. 180.
(2) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 5-6.

« trouves une personne ayant assez de confiance « dans l'avenir de mes opéras pour m'avancer « douze ou quinze mille francs sur mes bénéfices « futurs, qui dépasseront certainement cette somme, « si l'on fait quelque chose d'intelligent pour ré- « parer l'échec de Leipzig. Je donnerai toutes les « garanties qu'on voudra... Aide-moi donc, et ne « me gronde pas. J'ai des droits sur toi comme sur « mon créateur ! Oui, tu es le créateur de ce que « je suis maintenant, et si je vis, c'est par toi. « Prends donc soin de ta créature. » Quand Wagner s'était mis dans une position critique, il devenait à l'égard de ses amis, insinuant et câlin comme un enfant. Je ne sais si Liszt qui, lui, au contraire, était toujours si noble, n'eût pas préféré une attitude plus virile.

Du reste, au milieu de tous ces tourments, Wagner ne cessait de travailler à la composition de l'*Anneau du Nibelung* qui avançait avec une célérité prestigieuse. Le 13 janvier 1854, l'esquisse musicale du *Rheingold* était terminée ; il n'avait mis que deux mois et demi à l'écrire. Comme certaines parties lui en parurent confuses, tout de suite il passa à l'instrumentation. Le 9 avril, il était déjà à la troisième scène, et au mois de mai tout était fini. Alors, il prit un court repos, pendant lequel il écrivit un curieux article sur l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck (1). Puis il se plongea

(1) Cet article doit être considéré comme une bombe lancée aux

immédiatement dans la *Walkyrie* dont le premier acte était presque esquissé le 3 juillet. Mais ici il s'arrêta et fit une pause qui, pour ne pas avoir été très longue, n'en établit pas moins une ligne de démarcation dans la composition de l'*Anneau du Nibelung*, car, autant celle-ci avait été enthousiaste et rapide jusque là, autant elle va devenir pénible désormais et se ralentir jusqu'à ce qu'elle soit entièrement suspendue. Si j'ajoute à cela que, justement pendant cet été 1854, s'accomplit en Wagner la grande évolution intellectuelle qui, mettant décidément fin à ses illusions utopiques, le conduisit à saisir en même temps le véritable sens de la vie et de son œuvre, enfin qu'il eut au même instant la première idée de *Tristan-Parsifal :* on comprendra que nous voici arrivés à un *point tournant* de la vie du maître ; point dont l'importance est capitale, car les tendances nouvelles qui l'ont déterminé, seront précisément les forces vives qui présideront à l'activité de son âge mûr. Ces ten-

---

aristarques de Leipzig qui venaient d'*éreinter* son *Lohengrin*, car Wagner y révèle une énorme bévue commise au nom de la tradition prétendue classique. Le fait est curieux et mérite d'être noté. — L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, conformément à un usage général au XVIIIe siècle, se compose d'un court *andante* suivi d'un *allegro* ; seulement Gluck au lieu d'indiquer un changement de mouvement a écrit l'*allegro* en notes plus rapides, du double, de celles qu'il eut employées autrement. Il avait ses raisons pour cela, mais il avait compté sans la lourde routine des chefs d'orchestre allemands. Aussitôt que le morceau leur arriva, croyant à une erreur, ils ajoutèrent le mot *allegro*, au bon moment ; et ainsi se créa une tradition si puissante que pour en triompher à Dresde, Wagner dut faire venir de Paris la partition originale.

dances, il importe donc de les définir avec netteté : pour cela tâchons de remonter jusqu'à leur origine, dans la vie même.

A première vue ce qui frappe dans cette brève période de l'existence de Wagner, c'est que ce fut à ce moment même que les embarras d'argent, dans lesquels nous venons de le voir se débattre, portèrent leurs fruits les plus amers. Il en arriva au point que, parvenu dans le canton de Vaud, où il devait prendre part à un festival, il déclarait à Liszt qu'il ne pourrait rentrer à Zurich avant d'avoir trouvé quatre mille francs indispensables pour éteindre les dettes les plus criardes qu'il y avait laissées. Naturellement, il fit tout ce qui était en son pouvoir pour sortir de cette situation critique. Il s'adressa à toutes les personnes qu'il savait sympathiques à lui ou à ses travaux. Il leur offrit tous les gages qui pourraient leur sembler nécessaires : ce fut peine perdue. Partout on lui répondit par un refus (1). — Assurément voilà des circonstances qui durent l'amener à faire plus d'un retour sur lui-même. Maintenant qu'il en subissait les conséquences, il dut maudire cette insatiable avidité de jouissances qui, après l'avoir poussé à « prostituer ses œuvres », le mettait dans une position aussi fause. Si, comme je l'ai déjà dit, nos jugements sur la nature humaine, sont déterminés le plus souvent par ce que nous pouvons constater en nous-mêmes, on conçoit

(1) *B. Wagner Liszt.* T. II, p. 35-36.

qu'il y eut bien là de quoi obscurcir complètement les beaux rêves, basés sur une foi absolue dans le désintéressement naturel de l'homme. Enfin, l'impossibilité de se procurer l'argent dont il avait besoin pour pouvoir reprendre la composition de l'*Anneau du Nibelung*, dut lui faire sentir combien il était fou d'espérer que la somme, bien autrement considérable qu'exigerait la représentation de ce drame gigantesque, pût se trouver jamais. Et ceci était bien fait pour lui inspirer du dégoût pour une œuvre condamnée d'avance et contribuer à lui faire accueillir l'idée d'un ouvrage nouveau, qui fût possible sur un théâtre ordinaire et rapportât de l'argent au lieu d'en coûter. — Tels sont les motifs extérieurs qui purent exercer une certaine influence sur le changement qui s'est opéré alors dans la philosophie et dans l'objet des poursuites artistiques de Wagner. Mais ils ne purent qu'*influencer* cette grande révolution intérieure, et encore n'est-ce pas bien sûr ; pour en trouver la véritable cause, il faut aller jusqu'à la racine des croyances qui avaient dominé jusqu'ici le maître comme homme et comme artiste. Il faut examiner les atteintes qu'eut alors à subir, par l'effet des circonstances, sa conviction que l'*amour*, — l'amour tel qu'il l'entendait, c'est-à-dire la force d'attraction en général, — est l'essence même du monde, à tel point qu'il devait suffire de faire disparaître les institutions et les lois pour que, dans la vie, une société paradisiaque naquît d'elle-même, et que, dans l'art,

les différents modes d'expression attirés l'un vers l'autre se fondissent en un tout harmonieux.

D'abord, il faut rappeler que lorsque cette conception utopique s'était formée, il n'y avait dans l'œuvre d'art que Wagner avait devant les yeux ni Wotan ni Siegmund, mais seulement Siegfried, l'homme heureux dont les sentiments rudimentaires, n'aspirent qu'à la possession d'objets pouvant être désignés d'un mot, et dont l'intelligence bornée ne demande au langage que la définition de semblables sentiments : par conséquent que le poème envisagé alors par le maître comme le type de l'œuvre d'art en général était de telle nature qu'en lui, parole et musique, pouvaient paraître entraînées l'une vers l'autre par un attrait irrésistible. Or, au moment où nous sommes arrivés, Wagner achevait le premier acte de la *Walkyrie* où, ayant à peindre un amour exalté et affiné par le malheur, il avait vu la musique, au lieu d'accompagner pas à pas la parole, s'élever bien haut au-dessus d'elle ; et il allait commencer le second acte où Wotan et Fricka parlent un langage qui, se suffisant à lui-même, donne à peine à la musique l'occasion de se déployer. Si j'ajoute à cela qu'il lisait à ce moment Schopenhauer, qui a si bien montré l'abîme existant entre la parole, cet instrument tout relatif de l'intelligence, et la musique, projection immédiate de l'essence même des choses, vous concevrez que le maître ait senti et compris à la fois que parole et musique, bien loin d'être attirées naturellement l'une vers

l'autre, tendent au contraire à s'exclure, dès que chacune d'elles se trouve sur son véritable terrain ; par conséquent que ce n'est pas l'*amour* mais bien plutôt l'*égoïsme* qui au fond les domine.

Enfin, on se souvient que si Wagner avait pu imaginer que, dans une société libre, l'amour pourrait à lui seul faire partout régner l'harmonie, c'est qu'il avait pris pour type de cette force morale une passion aussi irrésistible et aussi universelle que le despotique penchant qui pousse l'un vers l'autre, l'homme et la femme. Tout son système reposait donc sur l'illusion qui avait pu lui faire voir dans la passion jalouse, exclusive et souvent destructive, un principe d'attraction tendant à tout réunir. Or, juste au moment où nous sommes, une expérience personnelle put lui prouver d'une façon irréfragable qu'il en est tout autrement. Il fut lui-même envahi par une passion « irrémédiablement tragique », pour une jeune femme, à l'égard de laquelle il se trouvait dans une situation « rappelant singulièrement celle de l'amant d'Isolde : une passion qui n'avait d'autre issue que la mort et dont le maître fut en effet bien près de mourir ». J'emploie les termes mêmes dont M. Houston Chamberlain s'est servi pour nous faire connaître ce fait important (1), et pas plus que lui je n'en peux dire davantage. Mais c'en est assez pour montrer que ce petit roman

(1) H. Chamberlain. *Notes sur Tristan*. *Revue Wagnérienne*, an. III, nos X-XI, p. 231, 232.

dut éclairer complètement Wagner sur la nature réelle de l'*amour-passion* et pour saper dans ses fondements tout son système optimiste. Ajoutez à cela que, sur ce point encore, Schopenhauer vint adjoindre la lumière intellectuelle à l'expérience personnellement acquise, et vous comprendrez que, pour le coup, c'en fut fait décidément de l'utopie de Wagner.

Alors ce fut un écroulement général de toutes les bases sur lesquelles le maître avait cru édifier jusqu'ici. Lui, qui s'était figuré qu'il suffirait de revenir à la nature pour que le paradis fût réalisé sur terre, il reconnut que le monde « est mauvais, foncièrement mauvais » et que « l'égoïsme en est l'âme ». Lui, qui s'était imaginé qu'un drame fondé sur la fusion de tous les arts, était le couronnement nécessaire d'une société naturelle, il dut s'avouer que « l'union de la poésie et de la musique était chose illusoire », et que, du reste, « comme l'homme normal n'aspire qu'à se nourrir et à se reproduire », comme chez lui les « facultés cérébrales elles-mêmes sont soumises à ce double besoin », la contemplation pure sur laquelle la jouissance artistique repose ne peut être que l'apanage exclusif de quelques individus exceptionnels, « dont le cerveau a subi un développement anormal et monstrueux ». Enfin, il dut convenir que l'amour, l'amour entre les sexes, n'est qu'une des plus énergiques manifestations de cette effroyable *volonté de vivre*, qui ne veut jamais qu'elle-même et n'aspire qu'à se propager indéfi-

niment. Alors, son découragement fut tel qu'il en vint à la conviction que le salut résidait seulement dans le renoncement à tout. « J'ai maintenant un « calmant qui m'aide à trouver le sommeil, s'écria-t-« il, c'est le désir ardent, profond, de la mort. Pleine « inconscience, évanouissement de tous les rêves, « non-être absolu : telle est la libération finale (1). »

Vous avez compris, je l'espère, le revirement qui, de l'optimisme conduisit Wagner au pessimisme. Il nous reste à examiner comment cette révolution intellectuelle eut pour effet de le détourner de l'*Anneau du Nibelung* et de l'amener à concevoir *Tristan*. En vérité, à première vue, il semblerait que le contraire eût dû avoir lieu. Du moment que Wagner avait reconnu la nécessité du renoncement total, c'était une belle occasion de mettre en pratique une telle doctrine que d'achever l'*Anneau du Nibelung*, qu'il désespérait maintenant de voir représenter, et dont la signification tragique absolument conforme à ses nouvelles idées venait de se révéler à lui. Dans de telles conditions, il aurait pu, semble-t-il, trouver une joie austère à couper court aux troublantes langueurs des amours de Siegmund et aux ivresses musicales qu'elles provoquent, pour parler avec Wotan le froid langage de la raison, et prononcer avec lui la décisive parole du renoncement. Peut-être ; si les choses avaient en réalité cette simplicité et cette rigueur à laquelle le philosophe est

(1) *R. Wagner Liszt*. T. II, p. 43, 45-46, 80-82.

obligé de les réduire pour les percevoir aisément, et si toutes les forces vives d'un homme, d'un artiste, pouvaient obéir au raisonnement comme les fils d'une marionnette à la main qui les fait mouvoir. Mais il en est tout autrement. Wagner, qui s'était montré un censeur si énergique du *luxe*, n'en avait pas moins cédé constamment aux caprices de sa nature de sybarite. A plus forte raison il ne pouvait, ni comme homme, ni comme artiste, dire adieu du jour au lendemain aux belles poursuites de l'amour qui jusque-là avait été pour lui l'objet d'un véritable culte. Tout au plus pouvait-il considérer le renoncement comme le but auquel tous ses efforts devaient tendre désormais, et, encore, fallait-il qu'il prît pour point de départ l'amour et que le renoncement lui apparût comme dérivant de ce sentiment, comme en étant la forme la plus élevée. Cela, non pas seulement parce que ses convictions commandaient qu'il en fût ainsi, mais parce que, en sa qualité d'artiste, de musicien, il ne pouvait s'en tenir à une notion négative ; il lui fallait une affirmation. Pour que l'égoïsme pût devenir le pivot de l'*Anneau du Nibelung*, il avait fallu que Wagner en découvrît la forme positive : l'*envie* (Neid) (1). De même, pour qu'il lui fût possible de trouver dans l'idée du renoncement le point de départ d'un drame lyrique, il était indispensable qu'il en déga-

(1) H. von Wolzogen. *Die Sprache in R. Wagners Dichtungen*, p. 83-84, 22.

geât la forme active, qui est la charité, la pitié, cette pure essence de l'amour. Enfin, maintenant qu'il avait reconnu l'abîme existant entre la parole et la musique, se dressait une exigence nouvelle : c'est que l'œuvre d'art fût construite de telle façon que, motivant une progression de la première à la seconde, elle eût pour couronnement une notion essentiellement musicale. Et pour cela il fallait que l'idée du néant, où aboutit le renoncement s'animât et trouvât son expression dans la musique.

Ceci dit, vous comprendrez que l'hymne en l'honneur de la *Société de l'Avenir* (1) par lequel se terminait la première version de l'*Anneau du Nibelung*, ne pouvait être remplacée purement et simplement par un discours où Brunhild eût démontré la nécessité du renoncement. Il fallait que la déesse, instruite par ses souffrances, proclamât l'amour *véritable*, la sublime pitié, et que sa mort se présentât à nous comme une immersion dans un océan musical délicieux. Mais cette conclusion nouvelle, Wagner ne pouvait la concevoir sans une préparation qui manque totalement dans l'*Anneau du Nibelung*. Là, en effet, dans sa marche générale, le poème va de la musique à la parole plutôt que de celle-ci à celle-là.

---

(1) « Ni bien, ni or, ni splendeur divine, ni magnificence seigneuriale, ni le lien trompeur de tristes traités, ni la dure loi de mœurs hypocrites ne donnent le bonheur. Félicité dans la joie et la peine nous vient de l'amour seul. » Schuré, *Drame Musical*. T. II, p. 345 *G. S.* T. VI, p. 362 (note). Ce chant fut remplacé par un hymne Schopenhauérien qui fut lui-même supprimé.

Du moins, il en eût été ainsi, si Wagner, au lieu de submerger le texte poétique de la *Mort de Siegfried* sous une immense symphonie comme il le fera plus tard, l'eût mis en musique conformément au système de *Opéra et Drame*. — Et Brunhild part d'un amour désintéressé pour arriver à l'amour-passion, à l'amour égoïste. Si, à la fin, après avoir assouvi sa vengeance, elle en revient à son point de départ, c'est brusquement, à la leçon jaillie instantanément des faits matériels. On ne voit pas apparaître le développement intérieur, qui seul eût pu mener au but, en montrant les tortures du désir, les rêves de fusion, d'anéantissement délicieux qu'il éveille, puis l'épuration de l'amour qui, en rejetant tout ce qu'il contient d'égoïste, ne laisse subsister que le dévouement, la pitié. Et comme la trame serrée des événements, ne permettait pas d'introduire dans l'*Anneau du Nibelung* ce drame émotionnel, Wagner dut sentir le besoin d'en faire le sujet d'une œuvre séparée, qui fût à la fois la préparation et le modèle de la conclusion nouvelle du grand poème. De là, l'apparition de *Tristan-Parsifal*.

Du reste, tout cela était encore bien vague en 1854. Dans la première esquisse de *Tristan*, Parsifal intervenait au dernier acte, mais comme le héros du renoncement pur et simple, et si l'amant d'Isolde pouvait le comprendre, c'était seulement à cause des souffrances cruelles que lui faisait endurer son insatiable passion. D'après ceci, on peut induire que, si le maître avait déjà compris qu'au bout de

la jouissance de ses amours d'homme et d'artiste, il ne trouverait qu'un dégoût de tout, pouvant finalement lui rendre le renoncement facile, du moins il n'avait pas encore réellement saisi l'enchaînement qui de l'amour, conduit à la forme *active* du renoncement, à la charité, à la pitié. Aussi, *Tristan* né, en somme, du désir ressenti par le maître, de boire jusqu'à la lie la coupe enivrante que les amours si brusquement interrompus de Siegmund lui avaient permis seulement de goûter, lui apparaîtra pendant longtemps comme faisant antithèse avec l'*Anneau du Nibelung*, qui maintenant, au contraire, se confond dans sa pensée avec l'idée du renoncement immédiat. — C'est donc une période de luttes intérieures que nous allons voir s'ouvrir pour Wagner. Achever la tétralogie lui semblera un devoir. Mais *Tristan* s'emparera de son esprit de plus en plus et s'associera au désir, condamné par sa conscience, d'en revenir aux théâtres existants. Nous allons le voir ballotté entre ces deux courants contraires, et augmentant encore la contradiction qu'il y a à s'y abandonner tour à tour, en prenant à la fois des deux partis ce qui lui conviendra.

QUATRIÈME PARTIE

ELABORATION DE L'IDÉAL TRANSCENDANT.
CONCEPTION DE *PARSIFAL*.
COMPOSITION DE *TRISTAN*.

XII

WAGNER A LONDRES. — LES *VAINQUEURS*. ELABORATION DE *TRISTAN*.

L'étude de Liszt sur le *Vaisseau Fantôme*. — Disposition d'esprit dans laquelle Wagner esquisse les second et troisième actes de la *Walkyrie*. — L'ouverture de *Faust*. — *Tannhœuser* à Zurich. — Wagner chef d'orchestre de l'*ancienne Société Philharmonique* de Londres. — *Tannhœuser* à Berlin. — Contradictions. — Wagner à Londres. — La presse. — Les habitudes musicales des artistes et du public anglais. — Premiers succès. — La *9me Symphonie* et la *Sélection de Lohengrin*. — Exécution imparfaite. — Découragement et dégoût croissant. — Wagner veut résilier son engagement. — Résignation. — Les *Vainqueurs*. — La *Divine Comédie*. — Elaboration de *Tristan*.

L'interruption que subit en 1854 la composition de la *Walkyrie* ne fut du reste pas bien longue, car, au commencement d'octobre, nous retrouvons le maître absorbé par la musique du second acte. Sans doute, il a réussi à apaiser ses créanciers, car il est à Zurich, et ne paraît plus songer à la tournée de concerts qu'il avait eu un instant l'idée de faire en Belgique et en Hollande pour gagner de l'argent. En tous cas, ce qui lui donna le courage de continuer l'*Anneau du Nibelung*, ce fut un grand article de Liszt sur le *Vaisseau Fantôme*. — Pour le Hollandais, la vie c'est l'aride Océan, et si ce triste

héros désire la femme, ce n'est pas pour la posséder, ce n'est pas pour s'enivrer de sa beauté, il n'en attend qu'un dévouement sans bornes, et cela parce que c'est le seul moyen pour lui d'échapper à la vie. Ne devait-ce pas être pour Wagner à la fois saisissant et réconfortant de reconnaître, que si chaste, si conforme à la morale de Schopenhauer, était sa première œuvre ! Et cette évocation de tels souvenirs, n'acquérait-elle pas une signification particulière, dans la bouche de l'ami qui, quelque temps auparavant, lui avait recommandé la résignation comme unique voie de salut (1). « Sais-tu, écrivait-« il à Liszt, ce qui a le plus contribué à ranimer « ma fierté ? C'est ton article. En le lisant, je me « suis enfin retrouvé moi-même et j'ai senti que « nous n'avions rien de commun avec le monde. « Qui donc m'a compris ? — *Toi et nul autre*. Qui « te comprend ? — *Moi et nul autre*... Quant au « monde, il est mauvais, foncièrement mauvais. *Il « appartient à Alberich et ne peut appartenir à nul « autre*. Il ne faut rien espérer, car ce serait se « leurrer volontairement. Mais je travaillerai. Tu « auras mes partitions. *Elles seront à nous deux — « à nous deux seulement*. Comme tu vois Wotan et « Fricka ont su me conseiller (2). » Alors une véri-

(1) « J'ai souvent retrouvé dans Schopenhauer tes propres pensées, écrivait-il à Liszt. Tu les exprimes différemment parce que tu es religieux ; mais je sais que tu veux dire tout à fait la même chose. Comme tu es profond ! Dans ton article sur le *Vaisseau Fantôme* tu m'illumines souvent avec la force de l'éclair. » *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 46.

(2) *Ibid.*, p. 42-43.

table furie de travail le reprit. En deux mois il ébaucha les deux derniers actes de la *Walkyrie*. Puis, aussitôt il passa à l'orchestration, et, à la fin de janvier, la grande scène entre Siegmund et Sieglind était presque achevée.

Il est vrai que c'est avec une amertume toujours croissante qu'il composait cette musique qui, probablement, ne résonnerait jamais à son oreille, et qu'il animait ces personnages destinés à ne pas sortir du vague domaine des rêves. « Brunhild dort, écrivait-il au moment où il venait de terminer l'esquisse générale, mais moi, hélas, je veille encore ! » Que l'on pense aux suggestions qu'il dut trouver dans ce poème, quand, après avoir renoncé au monde avec Wotan, il s'identifia avec Brunhild, la noble vierge qui, pour obéir aux vœux mêmes du dieu, enfreint ses ordres, et sacrifie à l'amour sa divinité. Ah ! comme Wagner devait être tenté d'en faire autant et de rompre même avec l'honneur (1) pour se perdre, s'anéantir dans le sein de la bien-aimée, ou pour s'enivrer de sa propre musique, fût-ce même dans le plus vulgaire des théâtres. Et quand il revint au premier acte pour l'instrumenter, quand il se plongea de nouveau

(1) « L'honneur, écrira-t-il un peu plus tard, est un concept qui renferme à la fois ce qu'il y a de plus noble et de plus effroyable. Le plus terrible égoïsme s'y confond avec le plus haut esprit de sacrifice L'essence même du monde y a trouvé son expression la plus tranchante, la plus éblouissante et en même temps la plus destructive, la plus atroce. » (*B. Wagner Liszt.* T. II, p. 188.) Tristan et Isolde sacrifieront l'honneur pour obéir à l'amour. Il va sans dire que, en même temps, ils renonceront à la vie.

dans l'excitante scène d'amour, combien ses désirs durent s'aviver ! Aussi, à mesure qu'il approche de la fin, son ardeur de composition se ralentit. Le terrible second acte semble le repousser, et visiblement, la tentation de se consacrer à *Tristan*, puis de renouer avec le monde théâtral, se manifeste dans tout ce qu'il fait.

D'abord, lui qui jadis n'admettait pas que Berlioz se souciât d'un ouvrage ayant comme *Benvenuto* douze ans d'âge, le voilà (1) qui se met à retravailler l'ouverture de *Faust* écrite quinze ans auparavant. Sans doute, entre ce sombre morceau et le second acte de la *Walkyrie*, il y a une certaine corrélation. « Le Dieu qui habite dans mon sein « peut remuer profondément tout mon être ; mais « s'il règne sur mes propres forces, il ne peut rien « faire mouvoir au dehors. Voilà pourquoi la vie « m'est à charge. Je hais l'existence et désire la « mort. » Ces vers désespérés que Wagner emprunta à Gœthe pour en faire l'épigraphe de son ouverture, pourraient être mis dans la bouche de Wotan. Mais ce qui est significatif, c'est que Wagner retoucha surtout le passage intermédiaire, où vibre non plus le simple désespoir, mais le désir, le désir de la femme. Et dans les développements de ce passage, s'est glissée une phrase courte mais saisissante, qui est précisément celle, exprimant dans *Tristan*, l'angoisse passionnée qui s'empare du

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 50.

héros à la vue d'Isolde. Il me paraît donc évident que ce qui reporta Wagner vers l'ouverture de *Faust*, ce fut l'invincible penchant, d'où naîtra *Tristan*. Enfin, au même moment, le voilà qui s'occupe de monter *Tannhæuser* à Zurich, bien qu'il soit obligé de reconnaître que c'est là de la folie. Puis il accepte l'invitation qui lui est faite d'aller à Londres diriger les concerts de l'*Ancienne Société Philharmonique*, et cela, non pas pour se procurer les ressources dont il n'avait que trop besoin, mais parce qu'on lui a donné l'espoir « que l'année suivante il pourrait réunir, sous le patronage de la « cour, une troupe allemande excellente afin de donner ses opéras, et que laisser échapper une telle « occasion serait sacrifier pour jamais son action « sur le monde artistique contemporain (1) ».

Ainsi, voilà donc toute idée de renoncement écartée, voilà Wagner lancé dans la voie dont le terme logique est l'abandon de l'*Anneau du Nibelung* et la composition de *Tristan*. C'était sans doute le parti le plus sage. Mais maintenant que la perspective de représentations spéciales est au moins reculée, maintenant que le maître se décide à se servir des théâtres existants et à tâcher d'y faire prévaloir sa propre conception, il n'a plus le droit de leur demander seulement de l'argent, sous le prétexte qu'on n'en peut tirer autre chose. Il devient indispensable, au contraire, que partout il subordonne

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 49.

l'exécution de ses œuvres aux garanties qu'on pourra lui donner d'une interprétation conforme à ses vues. Eh bien, c'est pourtant à ce moment précis que, sans rien dire à Liszt à qui il avait donné ses pleins pouvoirs, il cède *Tannhæuser* à l'Opéra de Berlin, sous la seule réserve qu'on lui paiera de suite un acompte de deux mille francs. Et pour s'excuser auprès de son ami d'une faiblesse qui était en même temps un incroyable manque d'égards, il déclare « qu'une inconséquence en entraîne une autre » et que, « après avoir livré son œuvre aux petits théâtres, il n'a plus de raison pour la refuser aux grands (1) ». Enfin, il affirme que, pour se relever, il se montrera « plus fier et plus méprisant que par le passé ». « Je considère, dit-il, « *Tannhæuser* et *Lohengrin* comme perdus. Oui, ils « ne m'appartiennent plus. Je les ai maudits, répu- « diés, transformés en mendiants destinés à m'ap- « porter de l'argent — seulement de l'argent. En « revanche, je conserverai avec un respect plus « religieux, mes nouvelles productions pour moi et « mes amis. C'est sur ce point que je concentrerai « toute ma force, toute ma fierté et toute ma puis- « sance d'abnégation. » Mais alors qu'allait-il faire à Londres? Avait-il oublié que son but était de parvenir à faire représenter ces mêmes opéras qu'il déclare « perdus » et qu'il renie? On doit le croire, mais il ne tarda pas à s'en souvenir car, peu de

(1) *B. Wagner Liszt.* T. II, p. 59-67.

jours après, voilà une nouvelle lettre dans laquelle il prie Liszt de s'adresser au roi de Prusse afin qu'il impose à la direction de l'Opéra de Berlin, les conditions auxquelles lui-même, l'auteur de *Tannhæuser*, venait de renoncer si piteusement pour quelques thalers. Il faut avouer que la bonté de Liszt fut mise à une rude épreuve par Wagner.

Du reste, si le maître se montra ainsi bien faible et bien inconséquent, il devait l'expier pendant son séjour à Londres, qui était alors la ville où il avait le moins de chance de réussir. Le culte de Hændel, ce musicien allemand devenu presque Anglais, et de Mendelssohn qui, à plusieurs reprises, avait dirigé la société même dont Wagner allait prendre la conduite, se combinait en Angleterre à un respect de la tradition qui, apparaissant jusque dans les petites choses, devenait souvent pur esprit de routine. On y devait donc ressentir de l'éloignement pour un homme qui s'était posé en ennemi déclaré de l'un des maîtres que l'on révérait le plus, et avait fait litière de tout préjugé d'école. De fait, si les directeurs de l'*Ancienne Société Philharmonique* l'avaient engagé, c'était uniquement parce que, le chef d'orchestre Costa faisant défaut (1), ils n'avaient trouvé que Wagner pour le remplacer. La presse, par la plume de M. Davisson et Chorley, prit dès le

(1) M. Costa avait donné sa démission pour se dédier entièrement à la composition d'un *oratorio*. Voir F. Præger. *Wagner as I knew him* (London Longmans), où l'on trouvera un récit détaillé du séjour de Wagner à Londres.

début une attitude violemment hostile, qui ne se démentit pas un instant. Enfin, si Wagner, tel qu'il était, devait choquer les Anglais, les habitudes de la *Société Philharmonique* ne devaient pas moins le heurter lui-même. Le programme des concerts était absolument bigarré, on y admettait tout ce qui, bon ou mauvais, répondait à la tradition classique. De plus, il était abominablement chargé. Deux symphonies, deux ouvertures, un concerto et trois morceaux de chant : il ne fallait pas moins pour assouvir l'appétit vorace d'un public Anglais. Si j'ajoute à cela que, pour chaque concert, la direction accordait une seule répétition, vous comprendrez qu'il y avait impossibilité d'arriver à une interprétation vraiment satisfaisante. Aussi, s'était-on laissé aller à exécuter tout sans nuances, et, pour voiler ce défaut, à précipiter tous les mouvements.

Avec son impétuosité accoutumée, sans se soucier des obstacles, Wagner ouvrit courageusement la lutte. Au commencement, il eut quelques petits avantages. D'abord, M. Anderson, le véritable chef de l'entreprise, ayant manifesté l'intention de faire figurer sur le programme du premier concert, une médiocre symphonie de Lachner il s'éleva contre un tel choix avec tant de véhémence qu'il en eut raison. Ensuite, dès la première répétition, s'étant heurté contre l'esprit de routine des assistants, il sut mettre les rieurs de son côté et faire apprécier la supériorité de son sentiment musical. Comme on avait trouvé mauvais qu'il dirigeât de mémoire la

symphonie *héroïque*, immédiatement, il la fit répéter en tournant avec ostentation les feuillets d'une partition qu'il avait devant lui. — « Bravo ! s'écria l'un des opposants, cette fois c'était bien mieux. Le *scherzo*, notamment, est devenu tout autre chose. » — « Eh ! bien : regardez ! » fit Wagner, en montrant la partition du *Barbier*, qui était sur son pupitre. Ensuite il contraignit les musiciens à jouer l'ouverture de la *Grotte de Fingale* comme il la sentait, et s'il souleva d'abord quelques protestations, des *Mendelssohniens* convaincus finirent par convenir eux-mêmes que jamais ils n'avaient entendu ce morceau aussi bien exécuté. Ainsi, il arriva au premier concert, maître de son orchestre, et le succès qu'il obtint devant le public fut tel que les directeurs de la *Société Philharmonique*, enchantés, l'engagèrent à donner une *sélection de Lohengrin* et la 9e *Symphonie*, en lui concédant, à cette occasion, une répétition supplémentaire.

La victoire semblait assurée. Il n'en était rien pourtant. A partir de ce moment, commencèrent les déboires. Les chœurs étaient mauvais, et si l'on n'en pouvait dire autant de l'orchestre, du moins le feu sacré lui manquait ; impossible d'en obtenir la finesse de nuances que Wagner voulait. Bref, le maître ne put arriver à une interprétation des morceaux de *Lohengrin* qui le satisfît. Cela le navra d'autant plus que des fragments détachés ne pouvant aucunement donner idée de ses œuvres, il lui fallait en compensation une exécution irréprochable.

Alors, rempli de la pensée qu'il allait présenter sa musique dans des conditions qui ne permettraient pas au public de la juger par lui-même, il devint sensible aux attaques de la presse. Il en souffrit même si vivement qu'il fut mis dans l'impossibilité de reprendre la composition de la *Walkyrie*. « Pour me mettre au travail, disait-il (1), j'ai besoin de me trouver entouré d'un élément tendre et doux. Dans un milieu hostile, je me roidis et l'expansion, la production me devient impossible. » Encore n'était-il qu'au début de ses misères. Si pour une fois, on l'avait laissé organiser son concert à sa guise, et si on lui avait accordé une répétition supplémentaire, c'était là un témoignage de courtoisie tout à fait exceptionnel. Après cela, il fallait en revenir à la règle, c'est-à-dire aux programmes *imposés*, dont le contenu indigeste devait être appris en une seule séance. Enfin, au sein même de son orchestre, l'esprit de routine dont il avait cru triompher, se redressa plus fort que jamais. C'en était trop ; le découragement s'empara du maître, il reconnut la vanité des espérances qui l'avaient amené à Londres, et un insurmontable dégoût pour la tâche qu'il avait assumée l'envahit. « Je vis ici, écrivait-il le « 16 mai (2), comme un damné dans l'enfer. Jamais je « n'aurais cru devoir tomber si bas ! Je suis enfoncé « dans un bourbier de conventions et d'habitudes,

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 68.
(2) *Ibid.*, p. 72.

« dans lequel il me faut rester enfoui jusqu'aux « oreilles, sans pouvoir y faire pénétrer une goutte « d'eau pure pour me soulager... « Monsieur, on « n'a pas coutume de faire comme cela. » Tel est « l'invariable écho de ce que j'entends. — Même « l'orchestre ne peut me donner aucun dédomma- « gement. Il est composé presque exclusivement « d'Anglais, c'est-à-dire de machines habiles, aux- « quelles il n'est jamais possible de donner l'élan « voulu. Le public, à ce qu'on m'assure, m'est très « favorable, et cependant, il ne m'est jamais pos- « sible de le mettre hors de lui. Il accepte les cho- « ses les plus excitantes tout comme celles qui sont « les plus ennuyeuses, sans laisser voir qu'il a reçu « une réelle impression. » Ce qui l'exaspérait le plus, c'était l'obligation de diriger les morceaux qu'il avait plu aux directeurs de choisir, quels qu'ils fussent et quelque révoltante pour son sentiment esthétique qu'en fût la succession. Au quatrième concert, il ressentit une telle fureur d'avoir à conduire une misérable ouverture de Onslow *après* la symphonie en *la*, qu'il conçut l'idée de résilier son engagement et de quitter Londres tout de suite. Et s'il n'exécuta pas ce projet, c'est parce qu'il comprit que sa fuite ne passerait pas généralement pour volontaire, et qu'il voulait éviter à sa femme l'apparence d'un affront.

Du reste, ce fut là la crise. A partir de ce moment, Wagner s'efforça de supporter patiemment ces tortures comme un châtiment mérité. Depuis

longtemps, il avait reconnu la nécessité de la résignation dans le sens le plus étendu. Son séjour à Londres, même si tout avait été au mieux, ne pouvait que l'écarter de sa véritable voie. En y allant, il avait obéi à cette *effroyable volonté de vivre*, qui le jetait toujours dans un chaos de contradictions (1). Du moins, ce qu'il souffrait maintenant, devait être pour lui un enseignement purifiant, d'où résulterait qu'il avait seulement deux choses à faire : achever la tétralogie, et ensuite mettre tout en œuvre pour la faire représenter sur un théâtre à lui. — Mais à vrai dire ces belles résolutions ne furent guère suivies et elles n'eurent alors d'autre effet que de ramener sa pensée... à *Tristan*.

Il faut reconnaître toutefois que si Wagner pendant la fin de son séjour à Londres, s'occupa surtout de *Tristan*, ce fut pour imprimer à ce poème le mouvement intérieur qui, de l'amour, devait conduire au renoncement, et qu'il y fut poussé en quelque sorte par la force des choses. Il s'était mis en effet courageusement à instrumenter le second acte de la *Walkyrie*. Comment ne pas s'apercevoir, maintenant, que le drame du renoncement, qui en est le fond, y est aussi incomplet que lui avait semblé, l'année précédente, le drame d'amour dans le premier acte. Ici, même, le défaut dut lui paraître encore plus sensible, car ce qui manque ce sont les motifs intérieurs et par conséquent l'aliment musi-

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p 73.

cal. A cela, il n'était nul remède, le plan général de de la tétralogie rendant impossible d'accorder plus d'espace à la pure manifestation des développements psychologiques. Pour la même raison qui l'avait conduit, un an auparavant, à faire du drame de l'amour une œuvre nouvelle, il fut amené à concevoir un poème dont l'idée du renoncement formerait le centre, et traça mentalement l'esquisse des *Vainqueurs* (1) qui, bien que la fable en soit empruntée à la légende *boudhique*, doit être considérée comme une première version de *Parsifal*. Mais dans ces *Vainqueurs*, il n'était encore question que du renoncement pur et simple. Ce drame nouveau reposait donc toujours sur une notion absolument *négative*. Il manquait du principe actif, pouvant seul donner la vie à une œuvre musicale. Voilà ce qui empêcha Wagner d'en avoir une vision nette. Et comme les *Vainqueurs* devaient faire suite à *Tristan*, comme ils devaient représenter le *Paradis*, tandis que *Tristan* serait le *Purgatoire* (2), le maître se reporta tout naturellement à ce premier ouvrage pour y chercher la base génératrice du second.

---

(1) L'esquisse écrite des *Vainqueurs* que nous possédons (*Entwürfe*, p. 97-98) est datée du 16 mai 1856. En en faisant remonter la première idée jusqu'au printemps 1855, je risque donc une simple hypothèse. Elle s'appuie 1° sur la nature des pensées et des occupations de Wagner à ce moment-là ; 2° sur le fait que le sujet des *Vainqueurs* est emprunté à la fable indienne et que pendant son séjour à Londres le maître s'est beaucoup occupé de la religion boudhique, qu'il mettait alors bien au-dessus du christianisme. *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 83-84.

(2) *Ibid.*, p. 73, 131, 136-137, 141-142.

S'il n'arriva pas à imprimer au poème de *Tristan* le mouvement qu'il fallait pour le mener complètement au but, du moins un certain résultat fut acquis.

A vrai dire, pour nous renseigner sur ce travail de construction intérieure, nous ne possédons qu'une lettre sur la *Divine Comédie* (1) écrite par Wagner à Liszt à propos de la symphonie dont celui-ci devait emprunter la substance au grand poème de Dante. Mais comme les hommes tels que Wagner puisent tous leurs jugements dans leurs propres conceptions, comme la grande œuvre à laquelle il travaillait lui-même était aussi véritablement une *Divine Comédie*, enfin comme un des caractères essentiels de *Tristan* devrait être la progression de la parole à la musique, et la lettre en question ayant pour objet de dissuader Liszt de faire intervenir le langage dans le finale de sa symphonie — les renseignements qu'on y trouve ne sont pas à dédaigner. « C'est avec délice, disait Wagner, que j'ai suivi « Dante à travers l'enfer et le purgatoire. Plein « d'un saint recueillement, je me suis élevé avec le « poète degré par degré ; j'ai tué mes passions l'une « après l'autre, j'ai combattu le sauvage penchant « de la vie jusqu'à ce que, arrivé finalement devant « le feu, j'aie banni la dernière volonté de vivre, et je « me sois jeté dans le brasier afin de renoncer entiè- « rement à ma personnalité, en me *plongeant dans*

(1) *B. Wagner Liszt.* T. II p. 78-84.

« *le regard de Béatrix.* » Ici, comme vous pouvez penser, l'auteur de Tristan insiste. Louant le trait de génie par lequel Dante a donné « à la sagesse divine la forme de Béatrix, la bien-aimée de sa jeunesse », il déclare que, pour sa part, il accepte un tel enseignement autant qu'il commande « l'affranchissement de l'égoïsme personnel par l'amour » : et, par là, il nous indique clairement l'idée qui dominera *Tristan et Isolde.* Ce n'est pas tout; Wagner continuant l'analyse de la *Divine Comédie*, critique aussi vivement le *Paradis*, qu'il avait loué l'*Enfer* et le *Purgatoire.* Puis, passant de là à la *9me Symphonie* de Beethoven, il déclare que le paradis humanitaire, donné par le maître comme conclusion à son poème musical, ne vaut guère mieux que celui du grand poète catholique. Et, ainsi, il arrive à cette conclusion que, si chacun de nous doit chercher à se construire un paradis, le seul moyen d'en tenter la représentation sans courir le risque de s'égarer, c'est de faire appel à la musique seule. — Et quel sera-t-il ce paradis, non formulé par Wagner, mais qui lui apparaîtra comme la réalisation du vœu formé par l'amour, de se perdre, de s'anéantir délicieusement en une femme adorée, qui, pour son amant, résume l'univers ? Le critique dont les visées doivent être nécessairement moins hautes que celles de l'artiste, ne peut-il au moins tâcher d'en donner une idée ?.... A vrai dire, je le crois, et ma conviction est que nous n'en serions pas très éloignés, si nous parvenions à imaginer ce qui resterait de ce monde, si

toute force active en avait disparu excepté l'amour, et toute forme de perception excepté celle à laquelle répond la musique. Qu'on se figure donc les barrières de la personnalité à tout jamais détruites, et tous les atomes n'ayant plus en eux de vivant que l'amour qui les tient à tout jamais fondus, perdus l'un dans l'autre, et leur fait éternellement sentir une volupté semblable à celle que nous fait éprouver la plus suave musique.

Maintenant, vous comprenez la signification des harmonies paradisiaques, dans lesquelles Tristan et Isolde aspirent à se perdre (1), et qui, plus tard, épurées, flotteront autour du Saint-Graal. Vous voyez par quels rêves, par quelles *formes de représentation*, l'amour mène, dans la *Divine Comédie* de Wagner, a l'abandon de la *volonté de vivre*. Mais ce ne sont là que des *formes de représentation*. Pour que le lien qui conduira du *Purgatoire* au *Paradis*, c'est-à-dire de *Tristan* à *Parsifal* existe réellement, il faudra que l'amour aboutisse au renoncement, non par les rêves qu'il provoque, mais par son essence même. En un mot, il faudra que Parsifal qui, dans les *Vainqueurs*, était encore le héros du simple renoncement, trouve le point de départ de son héroïsme dans la pitié.

(1) *Tristan*, acte II, fin de la scène II. Au troisième acte, Isolde parvient réellement à s'y perdre.

XIII

PREMIÈRE ESQUISSE DE *PARSIFAL*. — L'*ANNEAU DU NIBELUNG* ABANDONNÉ POUR TRISTAN.

Fin du séjour à Londres. — Wagner et Berlioz. — Retour à Zurich. — Séjour à Seelisberg. — Achèvement de la *Walkyrie*. — Tristesse et maladie. — *Tristan* s'empare de plus en plus de l'esprit du maître. — Négociations avec Hærtel. — Visite de Liszt. — La *Walkyrie*. — *Siegfried* commencé. — Besoin d'entendre de sa musique. — Le *Charme du Vendredi-Saint*. — Première esquisse de *Parsifal*. — Le *grand œuvre d'art*. — Bonne fortune inespérée. — L'installation si longtemps rêvée. — La composition de *Siegfried*, reprise. — *Siegfried* lui-même ramène Wagner à *Tristan*. — Réponse de Hærtel. — Propositions de l'empereur du Brésil. — L'*Anneau du Nibelung* abandonné.

Le séjour de Wagner à Londres se termina mieux qu'il n'avait commencé. D'abord, le maître remporta l'avantage sur un des points qui lui tenaient le plus au cœur. Un vieux compositeur anglais, M. Potter, dont on devait exécuter une symphonie, craignant que l'*andante* ne parût long, était venu prier

Wagner de le prendre sur un mouvement un peu vif. Celui-ci répondit que, quelle que fût sa durée matérielle, ce morceau ennuierait toujours, s'il était dit sans expression, tandis que le thème, qui était d'une naïveté charmante, ne pouvait manquer de plaire s'il était joué par l'orchestre comme il avait été certainement conçu. Et il le chanta au vieux maître qui, très touché, donna pleinement raison à Wagner. En effet, l'interprétation ayant été chaleureuse, le succès fut très grand. Au cinquième concert, figura l'ouverture de *Tannhæuser*, et si, comme Wagner l'affirme, elle ne fut pas réellement comprise (1), du moins l'exécution fut très bonne, et la reine demanda qu'elle fût répétée au septième concert où elle assista. Le *Times*, qui continuait sa guerre acharnée contre Wagner, ne manqua pas de rappeler le crime de haute trahison pour lequel l'artiste révolutionnaire était encore banni de sa patrie. Cela n'empêcha pas la reine de donner elle-même le signal des applaudissements, puis de témoigner au maître, pendant l'entr'acte, une bienveillance telle qu'il déclara « qu'elle et le prince Albert, étaient les premières personnes qui eussent pris ouvertement son parti en Angleterre ». Enfin, quand Wagner dirigea pour la dernière fois, il fut l'objet d'une véritable ovation à laquelle s'associèrent les musiciens de l'orchestre qui, jusque-là, s'étaient montrés très froids.

(1) *B. an Uhlig, Fischer*, etc., p. 330.

Parmi les choses heureuses dont Wagner se félicita à la fin de son séjour à Londres, il faut mentionner aussi l'alliance qu'il crut avoir conclue avec Berlioz, alors directeur de la *Nouvelle Société Philharmonique*. Ce fut chez M. Sainton, artiste toulousain, qu'il se rencontra avec le maître français, et, grâce aux progrès qu'il avait faits dans notre langue, il put, dit-il, « échanger avec lui ses idées sur l'art, la philosophie, etc., en une longue, mais délicieuse conversation qui ne dura pas moins de cinq heures. » Avant son départ, Berlioz vint le voir et passa encore quelques heures avec lui, puis les deux maîtres se séparèrent en s'embrassant cordialement. « J'ai gagné une intime et profonde amitié pour Berlioz, écrivait Wagner à Liszt (1); de son côté, Berlioz manifestait des sentiments analogues (2). Un rapprochement s'était donc opéré entre les deux artistes. Mais, s'étaient-ils aussi complètement entendus que Wagner semblait l'imaginer? Dans la lettre même où il exprimait sa sympathie pour Wagner, Berlioz ajoutait qu'il ne connaissait pas les dernières œuvres du maître allemand ; et celui-ci, après avoir déploré l'exécution insuffisante de la symphonie de *Roméo et Juliette*, sous la direction même de l'auteur, faisait de cet ouvrage une critique sévère (3). En vérité, aucune entente n'était

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 86.
(2) *Ibid*, p. 326.
(3) La critique de la symphonie de *Roméo et Juliette* fut écrite l'année suivante. Elle se trouve dans l'article sur les *Poèmes Symphoniques* de Liszt. *G. S.* T, V, p. 250-251.

possible entre ces deux hommes. Wagner ne pouvait pas agréer une musique comme celle de Berlioz, qui, tout en s'appuyant sur la poésie, l'asservit à ses caprices. De son côté, Berlioz qui n'admettait pas que la musique pût se passer, même lorsqu'elle est unie à la parole, des formes qui lui donnent une vie indépendante, ne pouvait voir dans les compositions de Wagner, que le chaos. Mais, est-ce à dire pour cela, que l'entrevue des deux maîtres ait été sans effet? Je ne le pense pas. C'est vers cette époque, que Berlioz conçut l'idée des *Troyens*, dont le sujet est emprunté à l'épopée latine, tout comme l'*Anneau du Nibelung* à l'épopée germanique, et qui est le premier opéra dont le poème fut rédigé par lui-même, avec la prétention de faire œuvre vraiment poétique. Il est bien possible que ce soit là le fruit des impressions produites sur lui par les idées de Wagner. De son côté, à la suite de cette rencontre, le maître allemand fit des partitions de Berlioz une étude approfondie qui fut, assure-t-il, d'un grand profit pour lui, « autant pour ce qu'il convient de faire que pour ce qu'il faut éviter (1). »

Cependant, Wagner, si mécontent un moment de la grande scène de Wotan, qu'il avait été sur le point de la déchirer (2), était revenu à une appréciation plus favorable. En la relisant posément, il

(1) Grove *Dictionary af Music*. T. IV, p. 369.
(2) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 99-100.

en avait trouvé le débit suffisamment musical pour une scène qui, étant la plus importante de l'œuvre entière, devrait, au théâtre, captiver par le seul intérêt dramatique. Mais, à son retour à Zurich, il eut un gros chagrin : le chien Peps mourut! Ne riez pas! Un mois après cet événement il ne pouvait penser « à la bonne bête » sans se mettre à pleurer. Vite, il partit pour Seelisberg, et ce fut là que la composition de la *Walkyrie* fut enfin reprise. Wagner désirait vivement que cet ouvrage fut mené à son terme pour le mois d'octobre, afin de pouvoir le lire avec Liszt, qui devait venir à cette époque-là en Suisse. Mais, malgré cet aiguillon, le travail n'avança pas vite. Dans le courant d'août, le maître n'était encore qu'à la moitié du second acte, et il écrivait à Liszt qu'il restait souvent des journées entières devant son papier à musique sans rien trouver à y mettre, et que, décidément, l'inspiration était épuisée (1). Puis, le 12 septembre, il suppliait son ami d'attendre jusqu'à la fin de décembre pour venir à Zurich, car, disait-il, la *Walkyrie* ne pourrait être prête auparavant, et la seule chose qui lui donnât le courage de s'y appliquer, était la perspective de la parcourir avec lui. Il ajoutait que l'achèvement de cet ouvrage, le plus tragique qu'il eût encore conçu, lui coûterait bien de la peine (2). En effet, car ce fut, non pas à la fin de décembre, mais seulement

(1) *B. Wagner Liszt*, p 94.
(2) *Ibid.* p. 96.

au mois de mars de l'année suivante, qu'il put le terminer. Ainsi, tandis qu'il n'avait mis que sept mois (1) pour composer la musique du *Rheingold* et esquisser celle du premier acte de la *Walkyrie*, il lui en fallut vingt (2) pour achever cette dernière partition.

Du reste, toutes sortes de préoccupations et de tourments vinrent se joindre au penchant qui poussait son esprit vers d'autres œuvres que l'*Anneau du Nibelung*. A peine rentré en Suisse, on lui avait offert soixante mille francs pour aller diriger pendant six mois des concerts à New-York. Misérable comme il était et marié, c'eût été pour lui un véritable devoir, de ne pas laisser échapper une pareille aubaine. Mais il avait enduré de telles souffrances pendant son séjour à Londres, que l'idée d'assumer de nouveau une mission semblable lui inspirait une invincible répugnance. « Pour Dieu, s'écriait-il (3), « les gens qui m'offrent soixante mille francs pour « aller en Amérique, devraient bien me donner cette « somme sans me demander autre chose que ce que « je fais, car c'est assurément ce que je puis faire « de mieux. » Enfin, il refusa, mais non sans avoir été en proie à de longues et pénibles incertitudes. Ce qui le détermina, ce fut sans doute l'espoir que *Tannhæuser*, dont la première représentation à Berlin allait avoir lieu, produirait de beaux bénéfices.

(1) De novembre 1853 à juillet 1854.
(2) De juillet 1854 à mars 1856.
(3) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 101.

Encore un déboire. Cet opéra semble pourtant avoir été monté avec plus de soin qu'on n'eût été en droit de l'espérer, après la façon pitoyable dont Wagner l'avait abandonné à merci. Liszt fut engagé à assister à toutes les répétitions et à en conduire deux, et de son propre aveu le chef d'orchestre M. Dorn s'acquitta de sa tâche avec beaucoup de zèle. Enfin, la mise en scène fut à la fois brillante et soignée : sur l'ordre du roi, le décor du second acte fut une restauration fidèle de la grande salle de la Wartburg. Malgré tout, le succès fut médiocre et les recettes assez minces ; de telle sorte que, à la fin de l'année, Wagner se trouva encore une fois hors d'état de solder toutes les notes qui pleuvaient sur lui, et encore une fois il dut faire appel à la générosité de ses amis. Par là-dessus, il tomba malade, il eut un érysipèle qui le tourmenta pendant tout l'hiver, et l'obligea, l'été venu, à aller chercher la santé à Mornex, sur les bords du lac de Genève.

On conçoit que, dans de telles circonstances, Wagner ait eu du mal à terminer la *Walkyrie*. Mais combien plus difficile encore devait être pour lui, dans l'état de nervosité inquiète où il était et avec le désir d'une musique ardente et libre qui le possédait, de commencer une œuvre calme et équilibrée comme *Siegfried* ! Précisément à ce moment-là, il reçut les premiers *poèmes symphoniques* de Liszt. Si ces ouvrages qui ne contiennent rien autre chose que l'essence musicale du sujet donné, purent vaincre l'éloignement qu'il ressentit toujours pour la sym-

phonie à *programme*, à plus forte raison durent-ils redoubler son désir d'aborder *Tristan* où, sans renoncer aux avantages de la poésie et de la représentation scénique, il devait lui aussi s'élever jusqu'aux sphères de la pure musique. La nature même des poèmes de Liszt, qui tous peignent les mélancolies de la vie, devait alimenter son inclination à chanter les douloureuses ardeurs de l'amant d'Isolde plutôt que les joies banales d'un Siegfried ; et si le triomphe tout matériel dont le maître hongrois a fait, dans *Mazeppa*, le couronnement des souffrances du génie, était offensant pour le sentiment de Wagner (1), c'était encore, par réaction, un stimulant à se plonger dans les ondes harmoniques irisées, où Tristan et Isolde aspireront à se perdre et sur lesquelles Parsifal planera après les avoir apaisées. De fait, pendant tout son séjour à Mornex, il eut du mal à lutter contre la tentation de délaisser la musique de *Siegfried* pour écrire le poème de *Tristan* puis celui des *Vainqueurs*, dont il avait tracé une brève esquisse le 16 mai précédent. Un peu plus tard, il disait encore à quelques amis que *Tristan* l'obsédait à tel point qu'il ne pouvait se mettre à la composition de l'*Anneau du Nibelung*. Bref, pour trancher le conflit qui existait en lui entre l'œuvre aux trois quarts faite qu'il lui coûtait d'abandonner et le poème nouveau qui le fascinait

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 131. Liszt s'était inspiré du poème de Victor Hugo.

de plus en plus, il finit par se poser des conditions. A Mornex il avait joui d'une installation charmante dans une petite maison isolée au milieu d'un jardin, avec vue magnifique sur le lac et les montagnes. Eh bien, pour pouvoir achever l'*Anneau*, il fallait qu'il pût s'établir dans une résidence analogue. Et comme il estimait que cela lui coûterait seize mille francs, il écrivit à l'éditeur Hærtel en lui proposant l'*Anneau du Nibelung* pour ce prix-là. Si cette offre était acceptée, il s'engagerait à livrer *Siegfried* en 1857 et la *Gœtterdæmmerung* en 1858. Autrement, son grand œuvre resterait imparfait.

Pendant les négociations avec Hærtel, qui devaient durer assez longtemps, Liszt arriva avec la princesse de Wittgenstein. On sait que le but principal de cette visite était une interprétation approximative de la *Walkyrie*, qui eut lieu, en effet, le 22 octobre, quarante cinquième anniversaire du maître Hongrois. C'était lui, le merveilleux pianiste qui *était* l'orchestre, Wagner chantait toutes les parties d'homme, et Mme Hund, jeune et jolie personne douée d'une belle voix, tenait les rôles de femme. Naturellement, toute la partition ne produisit pas une impression semblable. Notamment la grande scène entre Wotan et Brunhild, à la fin du dernier acte, parut à Liszt un peu fatigante, un peu longue. Mais un jugement prononcé après une exécution si incomplète, ne pouvait être définitif et, dans l'ensemble, le drame de Wagner fut trouvé sublime. — « Les efforts de Richard Wagner pour

« réformer le drame musical en le constituant selon « une forme nouvelle, ont entièrement réussi. Ses « idées sur l'*Œuvre d'Art de l'Avenir* si outrageuse- « ment traitées, n'étaient nullement une rêverie « chimérique, elles sont devenues un fait et révo- « lutionneront le monde musical. » Ces lignes que Liszt fit paraître alors dans le *Signale für die Musikalische Welt* sont vraiment prophétiques. On peut donc imaginer si, pendant son séjour à Zurich, cet artiste enthousiaste qui avait au plus haut point le don de réchauffer les cœurs, mit tout en mouvement pour rendre confiance à son ami, et lui donner le courage de poursuivre son œuvre. Il y parvint en partie. Après avoir été à Saint-Gall diriger la symphonie *Héroïque*, après y avoir entendu *Orphée* et les *Préludes* conduits par Liszt lui-même, puis écrit son article sur les *Poèmes Symphoniques* (1), Wagner se mit finalement à composer la musique de *Siegfried*.

Mais combien le peu d'entrain qu'il apporta à ce travail fut de courte durée. Dès le 16 décembre, il se plaignait à Liszt qu'il n'y eût pas « assez de musique dans son tête-à-tête avec Siegfried ». En effet, le besoin d'*entendre* réellement ses œuvres, exécutées à la scène, était devenu si grand qu'y donner satisfaction lui semblait « *indispensable* (2) pour se ranimer et se fortifier ». De plus, la passion dont il

(1) *G. S.* T. V, p. 237-255.
(2) *B. an Uhlig*, etc., p. 350.

souffrait depuis deux ans pour une dame de Zurich s'était accrue à tel point que, dans l'état de fièvre où il s'était mis, pour qu'il eût « assez de musique », il lui fallait bien autre chose que les chants idylliques ou héroïques de Siegfried ! Néanmoins, il put achever le premier acte ; après quoi il s'arrêta, décidé à entreprendre la composition de *Tristan* si Hærtel, dont il attendait toujours la réponse, n'acceptait pas définitivement ses propositions. — Ce fut justement pendant cette nouvelle interruption qu'il découvrit le motif intérieur qui devait être la base génératrice de *Parsifal* et faire de cet ouvrage, la conclusion de la vaste épopée dont l'*Anneau du Nibelung* et *Tristan* étaient les deux premières parties. — Le 10 avril, jour du vendredi-saint, par un concours fortuit de circonstances, Wagner crut entendre (1) « ce soupir de la plus profonde pitié, qui, jadis, retentit de la croix sur le Golgotha, et qui, aujourd'hui, s'échappe de notre propre poitrine ». Alors, il se rappela la vieille légende du vendredi-saint, suivant laquelle, le jour où Dieu donna sa vie pour l'homme, celui-ci, ayant la même pitié pour les animaux et les plantes, ne leur fait pas de mal, mais, au contraire, arrose des larmes de son repentir les prés qui se couvrent de fleurs. De suite, il traça l'esquisse d'un drame dont Parsifal était le héros, et dont cette idée, *la pitié* était le

(1) H. S. Chamberlain. *Notes sur Parsifal. Revue Wagnérienne*, an II, n° VII.

centre. Esquisse qui est le vrai noyau du drame que nous possédons aujourd'hui et qui contenait non seulement des scènes importantes mais aussi des fragments de motifs musicaux. — Il en pouvait bien être ainsi, car il y avait là précisément ce qui avait manqué jusqu'alors. La pitié, forme *active* du renoncement (tout comme l'envie est celle de l'égoïsme), c'était bien, en effet, le germe vivant de ce drame intérieur de Wotan qu'il cherchait à réaliser depuis quelques années, mais qui ne pouvait prendre forme aussi longtemps que — comme c'était le cas dans les *Vainqueurs* — l'idée du renoncement purement négatif en serait la base. En même temps, par là, *Parsifal* devenait véritablement la suite de *Tristan*, car la pitié c'est aussi la fleur suprême de l'amour, c'est l'amour qui, donnant sans rien demander en échange, est l'antithèse absolue de l'égoïsme, de l'*envie*. Bien plus, *Parsifal* devenait le complet épanouissement du dernier acte de *Tristan* tel que le maître l'avait d'abord entrevu. Car ceci est bien évident, n'est-ce pas : Amfortas souffrant de l'inguérissable blessure, qui n'est autre chose que l'aiguillon d'une passion insatiable, c'est Tristan tel que nous le voyons à Karéol, torturé par les tourments du désir sans cesse renaissant. Seulement, la leçon de philosophie que le héros du renoncement eût dû se contenter de donner dans le troisième acte de *Tristan*, est remplacée ici par une *action* effective et sublime : la rédemption par la pitié. Ainsi se trouvait établi le dernier chaînon de l'œuvre, qui,

réellement cette fois, devait être l'expression complète de tout ce que Wagner pensait, sentait et voulait. D'abord, (dans l'*Anneau du Nibelung*), la tragédie de l'égoïsme, la peinture de toutes les souffrances et de toutes les cruautés qu'il a apportées dans le monde ; puis, (dans *Tristan*) la tragédie de l'amour, ses fièvres, ses rêves infinis, les tourments que cause encore l'égoïsme qui s'y cache ; et finalement, (dans *Parsifal*) la suprême épuration de l'amour, la divine comédie de la rédemption par la pitié. Comme vous voyez jamais œuvre plus vaste, et plus variée dans la forme, n'a été plus une quant au fond. Et l'on est confondu quand on embrasse le long et majestueux développement qu'y a trouvé une seule pensée.

Au moment où cet événement capital s'accomplissait en lui, Wagner eut une bonne fortune inespérée. La maison isolée qu'il désirait depuis si longtemps fut mise à sa disposition par un riche amateur, et dans les conditions les plus favorables. — Sa table de travail fut installée près d'une grande fenêtre d'où l'on découvrait le lac de Zurich et les sommets des Alpes. Le silence et la tranquillité régnaient autour de lui, car son pavillon était entouré par un grand jardin. Enfin, dans la même enceinte était la résidence de son bienfaiteur, où, quand il le voulait, il pouvait trouver la compagnie la plus agréable. « Là, dit Madame Wille (1), richesse, goût, élégance,

(1) *Deutsche Rundschau*. Mars 1887, p. 390.

« embellissaient la vie. Plein d'admiration pour « l'homme extraordinaire que le destin avait amené « près de lui, le maître de céans était en position « de pouvoir se procurer et offrir à ses amis ce qu'il « voulait. Sa femme qui était jeune et belle, étant « portée vers l'idéal, avait une véritable vénération « pour l'*hôte de génie* ». Bref, c'était la réalisation d'un rêve, du rêve même, qui lui avait paru la condition de l'achèvement des *Nibelungen*. Il ne pouvait se dispenser de reprendre la composition de *Siegfried*.

Du reste, il y fut porté naturellement. La dernière scène de *Tristan* étant devenue *Parsifal*, il ne savait plus comment finir le premier de ces deux ouvrages (1) et cela devait diminuer momentanément la tentation d'écrire tout de suite ce nouveau poème. Puis, s'étant mis à étudier avec le pianiste Kirschner et une chanteuse du théâtre de Zurich la grande scène du dernier acte de la *Walkyrie*, sur laquelle Liszt avait eu des doutes, il s'était convaincu que l'effet « en serait inmanquable pour peu que l'exécution fût fine et délicate ». Enfin, ayant relu après cela le premier acte de *Siegfried*, l'impression qu'il en reçut dépassa à tel point son attente qu'il fut lui-même surpris « d'avoir été capable d'écrire une musique pareille (2). » Vous le voyez, c'est donc dans les meilleures dispositions qu'il aborda le second

(1) R. Pohl. *Musik. Woch*, 1883. p. 337.
(2) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 163.

acte de *Siegfried*. Mais, cette fois, c'est le sujet même du drame qui devait le reporter à *Tristan* et rendre irrésistible le besoin de s'y vouer entièrement. « La « grande parenté de tous les vrais mythes, telle que « me l'avaient révélée mes études (1), m'avait, dit- « il, rendu clairvoyant pour les merveilleux degrés « qu'on y distingue une fois qu'on l'a reconnue. Cette « variation d'un thème unique, je la trouvai avec « une évidence qui me ravit, dès que j'eus comparé « *Tristan et Isolde* à *Siegfried et Brunhild*. La com- « plète analogie existant entre ces deux légendes « consiste en ceci : Tristan comme Siegfried victime « d'une illusion qui le rend inconscient de son acte, « va chercher, pour la faire épouser à un autre, la « femme que lui destinait la loi de la nature, et trouve « la mort dans la méprise qui résulte de cet acte. La « différence, c'est que dans *Tristan* on voit apparaî- « tre en traits plus amples et plus marqués, l'idée, « évidemment contenue elle aussi dans l'*Anneau du* « *Nibelung*, celle de la *mort par détresse d'amour*, « idée qui trouve son expression suprême dans Brun- « hild, seule consciente de la situation. Cette idée « qui dans la tétralogie, ne pouvait se manifester « qu'avec un caractère de violence, épanouit ses « trésors dans *Tristan* avec une diversité infinie ». Bref, *Siegfried*, c'était comme *Tristan* la tragédie de l'amour, mais sans les développements intérieurs,

(1) *G. S.* T. VI, p. 378-379. Traduit en français par M. Camille Benoit. *Richard Wagner. Musiciens, Poètes et Philosophes*, chez Charpentier.

qui sont précisément ce qu'un tel sujet présente de plus profond, de plus poétique et de plus musical. De toute nécessité, il fallait que Wagner composât *Tristan* avant la tragédie de *Siegfried*. A vrai dire, cette tragédie ne commence que dans la *Gœtterdæmmerung*. Le maître, qui n'avait pas encore achevé le second acte de *Siegfried*, eut donc pu terminer au moins cette pièce. Mais deux faits extérieurs vinrent précipiter sa décision. D'abord la réponse de Hærtel si longtemps attendue, arriva enfin : c'était un refus, mais accompagné de la perspective qu'un drame de proportion ordinaire pourrait être accepté. Ce fut là un motif déterminant pour Wagner. Non seulement parce que, comme toujours, il avait besoin d'argent, mais surtout parce que la réponse de l'éditeur dut finir de le convaincre qu'une œuvre anormale comme la tétralogie n'avait aucune chance d'être jamais représentée. Enfin, vers le même moment, un monsieur se rendit chez Wagner de la part de l'empereur du Brésil (1), et lui demanda un opéra pouvant être interprété à Rio-de-Janeiro par une troupe italienne. Cette proposition le fascina. La pensée d'être affranchi du souci d'avoir à se modeler sur l'Allemagne, dont il connaissait si bien les tristes défectuosités artistiques, lui apparut comme la délivrance d'un véritable cauchemar (2). L'idée de

(1) Etait-ce vraiment un envoyé de Don Pedro ? La question semble être restée douteuse.

(2) H. S. Chamberlain. *Notes sur Tristan. Rev. Wag.* 3e an., nos X-XI, p. 230-231.

pouvoir composer une pièce de passion comme *Tristan* pour des chanteurs Italiens et pour un public de Brésiliens l'enthousiasma. — Le 28 juin 1857, il écrivit à Liszt (1) : « J'ai conduit mon Siegfried dans « la belle solitude de la forêt, et là, sous les tilleuls, « j'ai pris congé de lui, non sans verser des larmes « sorties du cœur. Il est là mieux que partout ail- « leurs.... Reprendrai-je jamais la composition des « *Nibelungen* ? Là-dessus, je ne saurais rien prévoir. « Cela dépendra de dispositions d'esprit, indépen- « dantes de ma volonté. » Dans la même lettre, il faisait savoir à Liszt qu'il allait commencer *Tristan*. Et en effet il s'y plongea immédiatement, car, un mois après, il envoyait à son ami le poème complètement achevé.

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 173, 175.

XIV

TRISTAN. — WAGNER A VENISE ET A LUCERNE.

Tristan. — Le sujet. — La forme poétique et musicale. — La pensée de Wagner se reporte vers Paris. — *Tannhœuser* à Bade et la presse française. — Voyage à Paris. — L'amour tragique. — Wagner à Venise. — Composition du second acte de *Tristan.* — Impression nocturne. — Le chant des gondoliers et la mélodie du pâtre de *Tristan.* — Toujours sans argent. — *Rienzi* à Weimar. — Séjour à Lucerne. — Désespoir profond. — Achèvement du troisième acte de *Tristan.* — La conception du *grand œuvre d'art* est achevée. — Il faut en préparer la réalisation scénique.

Nous avons dit que Wagner avait entrepris la composition de *Tristan* avec la pensée d'écrire une œuvre « facile à représenter » dans un théâtre ordinaire, et pouvant être interprétée par des chanteurs Italiens devant un public de Brésiliens. C'est le maître qui l'a affirmé lui-même (1), et vraiment tout observateur attentif, peut trouver trace de ceci dans *Tristan.* Par l'ardeur passionnée, c'est bien là une œuvre toute méridionale, la mélodie y est, sinon par ses développements, du moins par sa structure fondamentale, absolument italienne; et par la prédo-

(1) *G. S.* T. VI, p. 380 H. Chamberlain. *Notes sur Tristan. Rev. Wag.*, an. III, nos XI-XII, p. 230.

minance de la musique sur la parole, *Tristan* peut marquer un rapprochement vers l'opéra. Seulement, comme le lecteur l'a sans doute déjà compris, s'il en fut ainsi, s'il en put être ainsi, c'est que le sujet le commandait, c'est que la passion devait s'y déchaîner sans contrainte, c'est qu'il s'agissait d'un drame tout émotionnel, auquel la musique seule pouvait donner sa véritable expression. Et la forme de cette œuvre unique, bien loin d'offrir les défauts habituels de l'opéra, est, depuis l'ordonnance générale jusqu'aux dernières finesses de l'exécution, une si merveilleuse application du procédé propre à Wagner, elle répond si exactement à la conception d'où elle est sortie, elle effectue par des gradations si délicates, si insensibles, le passage de la parole à la musique, qu'il ne sera pas inutile d'attirer l'attention sur des beautés qui, malheureusement, passent trop souvent inaperçues.

On ne saurait assez admirer, en vérité, la sûreté et la puissance avec lesquelles le maître a su dégager de l'amas d'aventures qui remplissent les romans du Moyen-Age, les seules bases essentielles du drame psychologique et musical qu'il voulait édifier. Ceci est déjà visible dans les personnages accessoires qui nous sont montrés, de façon à nous laisser voir en eux simplement le reflet de la tragédie de l'amour. Le roi Mark, Gurnemanz, Brangæne ne nous apparaissent que pour manifester l'amour qu'ils ont voué à Tristan ou à Isolde. Tous sont torturés par ce que cet amour contient d'égoïsme, de

vanité personnelle ; tous s'élèvent, grâce au désintéressement qu'il renferme, jusqu'au parfait renoncement. Mais, naturellement, c'est dans le *modelé* du drame des deux amants qu'éclate la puissance géniale de Wagner. Soixante vers lui ont suffi pour exposer les faits antérieurs au moment décisif où commence l'action, puis seulement huit vers pour faire connaître la lutte qui se livre alors dans l'âme de Tristan et dans celle d'Isolde (1). Plus digne d'éloges est encore la façon dont il a su marquer d'un trait, le renoncement au monde qui accompagne, pour les deux amants, l'explosion de l'amour. Ce qui les sépare, c'est l'honneur, l'honneur dans lequel le maître avait cru discerner « l'expression la plus tranchante que le monde ait jamais reçue ». Mais pour que deûx êtres aussi nobles puissent renoncer à l'honneur, il faut qu'ils aient préalablement renoncé à la vie. Là, est le vrai coup de génie par lequel Wagner a totalement transfiguré la légende entière. « Dans toutes ses formes antérieures, dit « M. Houston Chamberlain (2), le pivot de l'histoire

(1) Quatre vers pour Isolde :

Mir erkoren,
Mir verloren,
Hehr und heil,
Kühn und feig.

Quatre vers pour Tristan :

Tristan's Ehre,
Hochste Treu' :
Tristan's Elend
Kühnster Trotz.

(2) H. Chamberlain. *Notes sur Tristan. Rev. Wag.*, an. III, nos XI-XII, p. 236.

« est, sans exception, un philtre d'amour que les « deux amants boivent par un pur hasard, par mé- « garde. Ici, c'est la mort qu'ils se donnent et de « plein gré ; ils se disent leur amour, parce que la « mort qui se dresse devant eux, immédiate et cer- « taine, abolit les indispensables mensonges de la « vie. » Et voyez quelles importantes conséquences vont découler ! Grâce à cette invention du *philtre de mort*, le *philtre d'amour* disparaît complètement. Du moins, il perd toute signification surnaturelle et devient une simple image poétique. Enfin, là est le levier qui a permis au maître de reléguer le drame à l'intérieur ; car, une fois que les deux amants ont cherché volontairement la mort pour pouvoir être l'un à l'autre sans remords pendant un instant, le monde ne possède plus pour eux aucun intérêt ; il n'existe plus... Et du moment que la mort leur est apparue, indissolublement liée avec leur amour, du moment qu'elle leur a donné la possibilité même d'y satisfaire, il s'en suit qu'elle en devient à leurs yeux la conclusion nécessaire. Bien plus, leur imagination exaltée par l'intensité extrême de la passion à laquelle ils sont en proie, finit par se représenter la mort comme la libératrice qui, brisant seulement les barrières de l'individualité, laissera leurs âmes se fondre à tout jamais. Ainsi, ils en viennent à considérer la mort comme un terme si naturel de l'amour que celui-ci leur semble devoir y conduire, sans violence, par la seule force du désir. Mourir d'amour devient donc le but de tous leurs

efforts. Mais, Tristan, qui est moins dominé par le sentiment, ne peut y parvenir ; il reste tiraillé par des aspirations contraires. Pour qu'il puisse mourir, il lui faut, à la fois, un coup d'épée et la présence d'Isolde ; et durant les longues heures où, blessé, il attend la bien-aimée, il nous donne le spectacle de toutes les tortures qu'inflige l'amour non détaché de la passion égoïste. Isolde, au contraire, meurt réellement d'amour. Elle s'élève même, au moment suprême, jusqu'à concevoir la mort, comme l'union avec la vie universelle délivrée du principe de l'individualité, racine de l'égoïsme.

Telle est, dans ses grandes lignes, l'étoffe poétique de *Tristan*. Comme on voit, ce drame va de la vie à la mort, avec l'amour pour intermédiaire. Il exige donc, pour que la forme soit adéquate à l'idée, que l'artiste passe graduellement de la parole à la musique, car la vie, comme dit poétiquement Wagner, c'est le domaine du *jour*, c'est-à-dire des choses que l'œil peut percevoir, et que la parole peut définir, tandis que la mort c'est le royaume de la *nuit* où l'âme, n'étant distraite par aucun objet extérieur, jouit avec toute l'intensité possible des émotions intérieures que seule la musique peut exprimer. Eh bien, examinez maintenant le poème de *Tristan* (1), et admirez l'art merveilleux avec lequel Wagner a su effectuer ce passage progressif de la parole à la

(1) *Notes sur Tristan. Rev. Wag.* an. III, nos XI-XII, p. 243-253. Il faut lire en entier la remarquable étude de M. H. Chamberlain, que je ne fais ici que résumer.

musique. Partout où nous nous trouvons dans l'empire du *jour*, partout où il s'agit de faits matériels et intellectuels qu'il faut connaître, le langage acquiert une extraordinaire précision, une concision toute particulière, et sa suprématie sur la musique est accusée par un emploi constant de l'allitération, par un choix de consonnes fortes et tranchantes qui marquent et détachent vivement l'élément propre du langage. Mais à mesure que les notions positives faisant place au rêve, l'enchaînement logique des idées est débordé par les émotions de plus en plus intenses qu'éprouvent les deux amants, le sens des phrases s'atténue, devient de plus en plus vague ; en même temps les consonnes s'adoucissent, les voyelles se multiplient, la rime succède à l'allitération, la musique prédomine, et finit même par submerger le langage. — Telle est, autant qu'on en peut donner idée en quelques mots, la forme de *Tristan*. Mais pour l'apprécier dignement, il faut l'étudier avec soin, dans la partition originale. Alors on reconnaîtra qu'elle est aussi raffinée et aussi vivante que la structure de l'opéra est mécanique et grossière.

De telles finesses doivent nécessairement disparaître dans une traduction. On comprendra donc que, le poème de *Tristan* une fois écrit, la perspective d'une représentation à Rio-de-Janeiro dut perdre aux yeux de Wagner beaucoup de son attrait. De fait, il n'en fut plus question. D'abord le maître eut la pensée de faire venir une troupe allemande à

Strasbourg et d'y monter *Tristan*. Puis M. Edouard Devrient, régisseur de l'Opéra de Carlsruhe, vint le trouver pour le dissuader de cette entreprise et entrer en négociation avec lui. Mais pour que Wagner pût consentir à donner *Tristan* en Allemagne, il eût fallu que l'arrêt de bannissement qui pesait encore sur lui, fût levé, car il ne pouvait songer à produire une œuvre d'un genre aussi nouveau, sans être là pour diriger les répétitions, et, comme on sait, l'un des motifs qui l'avaient déterminé à composer *Tristan*, c'était le besoin d'entendre, de voir à la scène, une œuvre répondant complètement à son idéal. Wagner en vint donc finalement à porter le regard vers Paris. Se souvenant que, jadis, dans cette ville, *Fidelio* et les opéras de Weber avaient été donnés avec succès par une troupe allemande, il eut l'idée que *Tristan* pourrait voir le jour dans des conditions analogues. Toutefois, pour qu'une semblable tentative eût chance de réussir, il fallait que Wagner ait acquis préalablement une certaine célébrité en France. Aussi une véritable campagne ayant pour but d'atteindre à ce résultat fut commencée de suite. D'abord, pendant l'été de 1857, on donna à Bade, en l'honneur des journalistes français présents dans cette ville d'eaux, une représentation de *Tannhæuser*, dont Théophile Gautier et Reyer rendirent compte en termes élogieux dans le *Moniteur* et le *Courrier de Paris* (1). Ensuite, des

(1) G. Servières, *Richard Wagner jugé en France*, p. 32-34.

négociations durent être engagées avec les directeurs de nos principaux théâtres par les amis de Wagner, car celui-ci en vint à se persuader que, « très probablement pendant l'hiver 1858-59, Rienzi ferait son apparition au Théâtre-Lyrique, et *Tannhæuser* à l'Opéra ». Enfin, dans le courant de janvier 1858, il alla lui-même à Paris, afin de faire avec M. Emile Ollivier les démarches nécessaires pour assurer ses droits d'auteur en France, et préparer une édition française de *Rienzi*.

Vous le voyez, nous voici bien loin du temps, où Wagner, désireux d'empêcher l'exécution de *Benvenuto* à Weimar, affirmait que si jamais quelque directeur de théâtre avait l'idée de monter *Rienzi*, il s'y opposerait de toutes ses forces. C'était bien Liszt, il est vrai qui, pénétré du danger auquel serait exposé à Paris un poème aussi foncièrement allemand que *Tannhæuser*, tenait à l'y faire précéder par *Rienzi*. Mais comme, au même moment, le maître mettait tout en œuvre pour que cet ouvrage de jeunesse fît le tour de l'Allemagne; comme, contrairement à ses habitudes, il instrumentait le premier acte de *Tristan* avant d'avoir esquissé la suite, afin de toucher les deux mille francs qui devaient en être le prix immédiat : on doit supposer que ce qui poussa surtout Wagner à ressusciter *Rienzi*, c'était le besoin d'argent, qui le pressait toujours. Et puis, à cette même époque, la terrible passion dont j'ai déjà parlé, touchait à sa crise aiguë Quoique *Tristan* en fût l'expression même, après

avoir ébauché très légèrement le second acte, Wagner se vit obligé de suspendre tout travail. Pour tâcher de le distraire, Liszt lui avait bien envoyé le jeune Taussig, alors âgé de 17 ans, dont l'intelligence étendue et les facultés musicales extraordinaires ravirent Wagner (1), en même temps qu'elles éveillaient en lui pour cet enfant une affection vraiment paternelle. Mais il fallait bien autre chose pour le guérir de la passion violente qui était bien près de le conduire comme Tristan « à la mort par détresse d'amour ». Il fallait qu'il s'éloignât de l'adorée, qu'il s'enfuît en de nouveaux pays. — Et c'est *Rienzi* qui devait payer le voyage et faire les frais d'une installation qui, cette fois, ne pouvait pas être gratuite.

Wagner se rendit à Venise, malgré les instances de ses amis, qui ne le voyaient pas sans frayeur aller dans un pays alors soumis à l'Autriche. Mais, soit que le calme mélancolique et doux qui règne dans la lagune lui parût seul capable de bercer et d'endormir son chagrin, soit qu'il eût pressenti la mystérieuse harmonie existant entre l'ondoyante musique du second acte de *Tristan* et les mouvements incessants que les soupirs de la mer impriment au fluide élément sur lequel la poétique cité repose, il ne voulut aller que là. En cela, il semble avoir été guidé par le plus sûr instinct. La police

(1) Karl Taussig né en 1841, mort en 1871. C'est lui qui a réduit pour le piano la partition des *Maîtres Chanteurs*.

autrichienne eut le bon esprit de le laisser en paix. Puis la suavité, la mollesse qui se dégageaient des choses, jointes à leur nouveauté exercèrent sur lui l'effet attendu. Un mois après son arrivée, « la compassion pour ce monde souffrant avait pris la place de ses propres douleurs (1) » ; son travail lui était devenu plus cher que jamais ; et après s'être procuré un bon Erard, il composait la musique du second acte de *Tristan* qui « lui coulait de l'esprit comme le courant d'une onde très douce », puis il esquissait le troisième acte. Il s'était logé dans le palais Giustiniani, sur le grand canal, et il nous a laissé l'image de certains souvenirs nocturnes, qui méritent d'être reproduits, car ils nous font voir sous quelles impressions et dans quelles idées la musique de *Tristan* a pris forme (2). « Une nuit, ne « pouvant pas dormir, je m'accoudai, dit-il, sur « mon balcon, et comme je contemplais la vieille « ville romanesque des lagunes qui gisait devant « moi enveloppée d'ombre, soudain, du silence pro- « fond, un chant s'élève. C'était l'appel puissant et « rude d'un gondolier veillant sur sa barque, au- « quel les échos du canal répondirent jusque dans « le plus grand éloignement; et j'y reconnus la « primitive mélopée sur laquelle, au temps de Tasse, « ses vers bien connus ont été adaptés, mais qui est « certainement aussi ancienne que les canaux de

(1) *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 215.
(2) *G. S.* T. IX, p. 92-93.

« Venise et leur population. Après une pause so-
« lennelle, le dialogue retentissant dans le lointain
« s'anima, au point de se fondre en une seule har-
« monie, puis, au loin comme au près, le son s'étei-
« gnit dans un nouveau sommeil... Après cela, que
« pouvait bien la Venise ondoyante et bariolée,
« m'apprendre d'elle-même sous les rayons du so-
« leil, que ce rêve sonore de la nuit ne m'eût pas
« révélé d'une façon plus profonde et plus directe ? »
Ces lignes sont curieuses car elles nous donnent, en vérité, une esquisse vivante, vécue par Wagner lui-même, de la scène où Tristan, entendant l'antique mélodie, jouée par le pâtre, y trouve la révélation directe de la souffrance, dans laquelle il croit saisir l'essence de la vie. Enfin, l'affirmation par laquelle se termine ce petit tableau, que quelques sons entendus dans la nuit sont plus significatifs que tout ce que l'œil peut voir et l'intelligence comprendre, montre de quelle foi en la toute-puissance de la musique il était pénétré, au moment où il s'élevait bien au-dessus « des deux sœurs danse et poésie », porté sur les ailes de cet art divin.

Tels étaient les rêves que Wagner faisait dans la *nuit*, ce domaine de l'amour pour Tristan, et pour lui-même, de la vie intérieure, de la création. Si l'essence de ces rêves était triste, du moins ils étaient accompagnés des hautes jouissances que l'âme ressent quand elle plane. Mais après la *nuit* venait le *jour*. Et si les souffrances de la grande passion s'étaient apaisées pour Wagner, elles

avaient fait place aux tourments agaçants et aux humiliations qui étaient la continuelle conséquence de son inguérissable prodigalité. A Venise, comme à Londres, comme partout ailleurs, tant qu'il avait eu de l'argent, il l'avait dépensé sans compter, si bien que, à la fin de décembre, il s'était vu dans l'obligation de mettre en gage le peu de bijoux qu'il possédait. Le pire, c'est que la détresse, dans laquelle il s'était plongé par sa faute, le conduisit à blesser Liszt cruellement, en faisant des démarches inconsidérées pour hâter la représentation de *Rienzi* à Weimar et obtenir coûte que coûte les cinq cents francs qui en devaient être le prix. A ce moment même, Liszt avait à lutter contre l'intendant Dingelstedt, pour que les œuvres de Wagner fussent données dignement, avec le respect dû à des chefs-d'œuvre ; et plutôt que de céder, il était sur le point de renoncer à sa place, dont les honoraires n'étaient pourtant pas chose indifférente pour lui. Voir que Wagner, dans l'intérêt duquel il se sacrifiait, n'avait pas su se refuser le moindre plaisir pour être en état de le seconder, s'entendre dire que le théâtre de Weimar n'était comme tous les autres qu'une boutique bonne seulement à produire de l'argent, — à lui dont tous les efforts, depuis cinq ans, avaient eu pour objet constant de faire de ce même théâtre le centre lumineux d'où jaillirait la véritable compréhension de l'œuvre de Wagner : voilà qui était cruel et froissa Liszt profondément. Wagner s'excusa de son mieux, en disant qu'il n'avait pas

eu conscience de son action avant que la blessure ressentie par son ami lui en eût révélé la laideur. Et, comme le premier acte de *Tristan* avait causé à Liszt le plus grand enthousiasme, il détacha deux fragments des second et troisième acte, puis les lui envoya, après les avoir développés à son intention sous forme de romance (1). Liszt pardonna, mais sans jamais pouvoir retrouver les sentiments qu'il avait auparavant pour Wagner : du moins à partir de ce moment-là, sa correspondance devient plus rare et le ton n'en est plus le même.

Le second acte de *Tristan* fut terminé à Venise, au commencement de mars. Alors, pensant qu'il ne pourrait supporter dans cette ville la chaleur de l'été et voulant composer sans interruption le troisième acte, Wagner repartit pour la Suisse. Sur son passage, il visita Milan, puis il alla s'établir à Lucerne, attiré par l'enchantement du lac des Quatre-Cantons. Là, malgré le charme de sa nouvelle installation, que de mal il eut à finir son œuvre, et combien d'heures douloureuses elle lui coûta ! Plus d'une fois, affirme-t-il lui-même (2), il s'assit au piano en disant : « Il faut pourtant que cela aille ! » puis « après avoir tâché vainement de réunir quelques misérables ordures (*sic*) », il dut finalement y re-

(1) Wagner avait déjà envoyé à Liszt le premier acte de *Tristan*, le second étant inachevé, il écrivit pour lui, probablement les deux romances qui ont été publiées sous le titre de *Studie zu Tristan und Isolde*. Voir *B. Wagner Liszt*. T. II, p. 239.

(2) *Ibid.*, p. 250.

noncer. Alors son désespoir devenait tel qu'il déclarait à ses amis n'être qu'un musicien misérable, un simple bousilleur. Puis, comme Liszt lui envoya sa symphonie *Dante* avec une dédicace dans laquelle il l'appelait « son maître et son guide dans les merveilleuses régions du royaume des sons », non seulement Wagner se récria, mais il alla jusqu'à écrire en toutes lettres que, « pour *Tannhæuser* et *Lohengrin*, il avait été aidé par Reissiger, puis par Liszt, d'une façon décisive, pour les ouvrages qui ont suivi ». Voilà qui est fort ! Et il faut avouer que ces deux musiciens eussent fait preuve d'une bien rare abnégation en soufflant à Wagner ce qu'il a écrit, pour ne garder que ce qu'ils ont publié sous leur propre nom. Mais ce qui stupéfie davantage, c'est que Wagner s'exprimait ainsi au moment où il composait une merveille comme le troisième acte de *Tristan*, une merveille à laquelle, du reste, lui-même a bien su rendre justice plus tard (1) ! Sans doute, pour apaiser le ressentiment de Liszt, il pouvait bien céder à la tentation de l'apitoyer et même de le flatter un peu. Mais si jamais il fut comédien, ce fut à la façon de ces acteurs qui, pour pouvoir jouer un rôle, ont besoin d'abord d'y croire eux-mêmes. Il y avait donc certainement un fond de vérité dans l'impression de découragement et même d'absolu dénuement que le maître manifestait. Mais ce qui lui faisait défaut c'était,

(1) *G. S.* T. VIII, p. 232-233.

non pas la faculté créatrice, mais le pouvoir d'entendre résonner réellement sa musique, au milieu de tous les prestiges scéniques dont elle devait être accompagnée. Là, du reste, était peut-être le sentiment personnel qui seul alors pouvait lui permettre de *vivre* le troisième acte de *Tristan*. Maintenant qu'il avait vaincu la passion dont, l'année précédente, il avait tant souffert, c'était sans doute par la soif ardente des jouisssances de son art, dont il était embrasé, qu'il pouvait s'identifier avec l'amant d'Isolde, torturé sur son lit de douleur, par le désir de la bien-aimée absente. Et peut-être n'est-il pas trop paradoxal de supposer que le sentiment qu'il manquait de musique, fut pour Wagner la source même d'où jaillirent quelques-unes des plus belles pages qu'il ait écrites.

Tristan fut achevé le 19 juillet 1859. Le maître était malade. Il dut se soigner pendant tout l'été. Mais au mois de septembre, il partit pour Paris afin de se vouer exclusivement, désormais, à la mission de produire *Tristan* et de faire prévaloir dans le monde son idée artistique. Nous sommes donc arrivé au bout de la longue période de recueillement qui n'avait pas duré moins de dix ans. Ce temps avait du reste été bien employé. Avec *Siegfried*, Wagner avait fixé les bases de sa nouvelle forme d'art, et, dans *Tristan*, il en avait atteint le plein épanouissement musical. Tous ses poèmes étant écrits ou au moins esquissés, le travail de la conception était pour lui terminé. Son œuvre entière existait dans son es-

prit. Il n'avait plus qu'à en compléter l'exécution; puis à en obtenir une représentation convenable. Cette dernière partie de sa tâche ne devait pas être la plus aisée.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME

TABLE DES MATIÈRES

Première Partie

I. — *La première esquisse dramatique des* Nibelungen . . . . . Page 7

Plan recommandé par Liszt pour conquérir à Paris gloire et fortune. — **La première esquisse des « Nibelungen »**. — Importance artistique de Siegfried. — Les études historiques de Wagner : L'*Histoire d'après la Légende*. — Le mythe d'Œdipe. Signification du poème des *Nibelungen*. — L'*Essence des Religions* de Feuerbach — Le drame des *Nibelungen* et la Révolution. — Ce qui restait à faire pour achever la préparation de l'*Anneau du Nibelung*.

II. — *Wagner à Paris*. Art et Révolution . 27

Le temps n'est pas aux discussions. — Fuite de Weimar. — Repos à Zurich. — Wagner arrête la ligne de conduite qu'il suivra à Paris. — Premières impressions. — Premier contact avec les artistes Parisiens. — **Art et Révolution**. — L'art contemporain. — Comparaison avec l'art grec. — Le Christianisme. — La poésie du Moyen-Age. — La Renaissance. — Motifs de l'animosité de Wagner contre le Christianisme. — La manière littéraire de Wagner. — Résumé de la thèse générale soutenue dans *Art et Révolution*. — Nécessité artistique à laquelle le maître obéissait. — Appel aux conservateurs. — Le théâtre et la révolution.

III. — *Wagner à Zurich*. — *La* Société de l'Avenir et l'Art. . . . . Page 49

Difficulté que présente la conception d'un opéra pour Paris. — Installation à Zurich. — Première société que fréquente le maître.— Madame Wilhelmine consent à venir le rejoindre. — Bonté de Liszt. — Enthousiasme. — La **Société de l'Avenir et l'Art.** — Double nécessité artistique à laquelle répond la condensation philosophique de la thèse révolutionnaire. — Le luxe. — Egoïsme et communisme. — La mode. — La prépotence de l'esprit et le sentiment instinctif. — L'Etat remplacé par l'Art. -- Formule de la Société de l'Avenir. — Origine de l'erreur de Wagner. — Les véritables résultats de cette étude. — Le fond psychologique de l'*Anneau du Nibelung*. — La *pierre de touche* qui permettra au maître d'en dégager la forme.

IV. — *L'*Œuvre d'Art de L'Avenir. . . . 75

Arrivée de Mme Wilhelmine. — Courts moments de joie. — Impossibilité de trouver un opéra pour Paris. — Jours de détresse. — **L'Œuvre d'Art de l'Avenir**. — Défaut de clarté. — Division réelle du sujet. — L'art grec. — Il doit sa supériorité au *communisme*. — Poésie. — Musique — Danse. — Genèse de la tragédie. — Architecture. — Apparition de l'*égoïsme*. — Sculpture et philosophie. — Les arts dans l'isolement. — Poésie. — Danse. — Musique. — L'opéra. — La tendance *communiste* dans l'art moderne. — La tragédie de Shakespeare. — La symphonie de Beethoven. — La peinture de paysage. — Formule de l'œuvre d'art de l'avenir. — Appel à la révolte. — *Wieland le Forgeron*.

V. — *Wieland le Forgeron* 99

Foi de Wagner dans sa propagande révolutionnaire. — Il se décide à écrire un opéra pour Paris. — **Wieland le Forgeron**. — Ses rapports avec la *Mort* et la *Jeunesse de*

Siegfried (*Gœtterdœmmerung* et *Siegfried*). — Ardeur révolutionnaire. — Défaillance. — La perspective d'écrire sa musique sur des vers étrangers le décourage. — Nouveaux plans d'ouvrages littéraires. — Wagner à Paris. — Avertissement de la police. — Quarante-septième représentation du *Prophète*. — Le maître décide qu'il n'écrira pas d'opéra pour Paris. – Résultats bienfaisants de la conception de *Wieland*.

Deuxième Partie

VI. — *Lohengrin à Weimar* . . . . Page 125

Désir de faire représenter **Lohengrin** à Paris. Wagner ne peut même y faire exécuter l'ouverture de *Tannhœuser*.— Crise douloureuse. — *Lohengrin* accepté à Weimar. — Instructions du maître.— Les *Juifs dans la musique*. — *Lohengrin* est interprété comme un opéra ordinaire. — Wagner est contraint d'y laisser pratiquer des coupures. — Violent dépit. — Première idée de Bayreuth.

VII. — *Opéra et Drame*. 141

Genèse de **Opéra et Drame**. — Gluck et la tragédie lyrique. — Rossini. — L'opéra contemporain. — Meyerbeer. — Conclusion du livre sur l'opéra. — Nécessité d'une seconde partie consacrée au drame. — Le drame moderne : Shakespeare, Racine ; Gœthe et Schiller. — L'étoffe dramatique : la légende chrétienne ; la légende païenne au Moyen Age ; l'histoire et le roman. — Seul le mythe préhistorique convient. — Au moment où Wagner écrivit *Opéra et Drame* il avait devant les yeux l'épopée de *Siegfried*.— Critique de la critique de Wagner par son œuvre. — Ce qui est relatif et ce qui est absolu. — Conception de la *Jeunesse de Siegfried* (*Siegfried*).— C'est l'œuvre se prêtant par excellence à l'éclosion de la nouvelle forme d'art. — Wagner sent le besoin de la décrire avec précision.—

Troisième partie de *Opéra et Drame*. — Considérations générales. — La *mélodie primordiale*. — Avant tout il faut la faire renaître du langage. — Le vers métrique. — La base doit en être l'accent oratoire. — L'allitération. — Le poète et le musicien. — La *mélodie primordiale* ne modulait pas. — La mélodie du vers. — Importance que lui attribue Wagner. Modification qui s'opérera plus tard dans ses idées à ce sujet. — L'orchestre. — Différents rôles qu'il aura à remplir. — Ce que deviendrait un drame semblable interprété par des chanteurs d'opéra. — La mort d'un perroquet.

VIII. — *Conception de l'Anneau du Nibelung* . 171

Nouvel effort pour rendre possible la réalisation scénique du drame projeté. — *Un théâtre à Zurich*. — Wagner se résout à offrir les deux *Siegfried* à Weimar. — Recommandations à Liszt. — *Lettre sur la fondation Gœthe*. — Le poème de la *Jeunesse de Siegfried*. — Apparition de Wotan. — Importance de ce nouveau personnage. — Son drame est l'expression artistique de la philosophie de Wagner. — Wotan deviendra le véritable héros du grand poème. — Il en sera le centre intelligible. — Conséquences qui en résulteront. — Le drame de *Siegfried* prendra une signification toute autre que celle d'abord voulue par Wagner. — Ce qui manque encore pour que prenne forme la tétralogie. — *Une communication à mes amis*. — Th. Uhlig en Suisse. — Commencement d'exécution musicale de *Siegfried*. — Avant de continuer, Wagner veut conquérir une robuste santé. — Séjour aux eaux d'Albisbrunn. — Wagner découvre le motif générateur de l'*Anneau du Nibelung*. — Il décide d'écrire une tétralogie. — Mme R. promet de lui faire une pension pendant le temps que durera la composition de l'*Anneau du Nibelung*. — Lettre de Liszt. — Joie sans mélange.

Troisième Partie

IX. — *Nouvelle tentative de propagande. — Première manifestation pessimiste. — Achèvement du plan de l'*Anneau du Nibelung. — *Le poème de la* Walkyrie . . . . . Page 197

Retour à Zurich. — Nouveaux essais de propagande. — *Lettre sur la critique.* — Publication de la lettre sur la *Fondation Gœthe.* — Projet d'article sur l'*art de diriger la musique de Beethoven.*— Nouvelle tentative pour imprimer sa direction au théâtre de Zurich. — Wagner ne peut même organiser un concert. Première manifestation du revirement pessimiste. — Manière toute nouvelle d'envisager l'art. — Dernier effort intellectuel. — Le professeur Ettmüller. — Les mots racines. — Schelley. — Le mythe de l'œil de Wotan. — Désormais Wagner ne cherchera plus que ce qui s'adresse au sentiment. — Les femmes et la musique. — L'ouverture de *Tannhœuser* et le *Vaisseau Fantôme* à Zurich. — *Autocritique.* — Wagner s'installe à la campagne. — Le plan de l'*Anneau du Nibelung.* — Le poème de la *Walkyrie.* — Désir de voyager.

X. — *La faute tragique de Wagner. — Achèvement du poème de l'*Anneau du Nibelung. 215

La faute tragique de Wagner. — Voyage aux lacs italiens. — L'évolution pessimiste de Wagner s'accentue. — Il veut devenir propriétaire. — Dépenses inconsidérées. — Notices sur l'exécution de *Tannhœuser* et du *Vaisseau Fantôme.* — *Benvenuto Cellini* de Berlioz et *Adolphe* de Raff à Weimar. — Ce qu'en pense Wagner. — Enthousiasme de l'artiste créateur. — Wagner aspire lui-

même au trésor des *Nibelungen*. — Le poème du *Rheingold*. — Achèvement du poème de l'*Anneau du Nibelung*. — Enivrement et découragement. — Echec de *Tannhœuser* à Leipzig. — Mort de Uhlig. — Wagner fait publier le poème de l'*Anneau* pour ses amis.

XI. — *Composition musicale du* Rheingold *et commencement de la* Walkyrie. — *L'évolution pessimiste*. — *Nouvelle germination artistique*. — Tristan Parsifal . . . . . Page 233

Découragement. — La *semaine Wagner* à Weimar. — Wagner fait inutilement demander sa grâce. — Liszt lui recommande les consolations religieuses. — Grand concert à Zurich. — Wagner entend pour la première fois le prélude de *Lohengrin*. — Visite de Liszt. — Séjour à Saint-Maurice. — Dégoût pour la théorie et les théoriciens. — Voyage en Italie. — Voyage à Paris. — Composition du *Rheingold*. — Embarras d'argent. — Wagner veut vendre ses opéras. — Insuccès de *Lohengrin* à Leipzig. — Etat d'âme dans lequel il achève le *Rheingold*. — Un article sur l'ouverture d'*Iphygénie en Aulide*. — La musique du premier acte de la *Walkyrie* esquissée. — L'évolution pessimiste. — Nouvelle germination artistique. — Détresse financière. — Désir d'écrire un ouvrage facile à faire représenter. — Amour tragique dévoilant à Wagner la véritable nature de cette passion. — La parole et la musique dans la *Walkyrie*. — Schopenhauer. — Ecroulement de l'utopie optimiste. — Nécessité d'élargir son œuvre pour la mettre en harmonie avec ses nouvelles idées. — *Tristan*. — *Parsifal*. — Une période de contradictions et de luttes intimes va s'ouvrir

Quatrième Partie

XII. — *Wagner à Londres.* — *Les* Vainqueurs. — *Elaboration de* Tristan. . Page 267

L'étude de Liszt sur le *Vaisseau Fantôme.* — Disposition d'esprit dans laquelle Wagner esquisse les second et troisième actes de la *Walkyrie.* — L'ouverture de *Faust.* — *Tannhœuser* à Zurich. — Wagner chef d'orchestre de l'*ancienne Société Philharmonique* de Londres. — *Tannhœuser* à Berlin. — Contradictions. — Wagner à Londres. — La presse. — Les habitudes musicales des artistes et du public anglais. — Premiers succès. — La *9me Symphonie* et la *Sélection de Lohengrin.* — Exécution imparfaite. — Découragement et dégoût croissant. — Wagner veut résilier son engagement. — Résignation. — Les *Vainqueurs.* — La *Divine Comédie.* — Elaboration de *Tristan.*

XIII. — *Première esquisse de* Parsifal. — L'Anneau du Nibelung *abandonné pour* Tristan . . . . . Page 283

Fin du séjour à Londres. — Wagner et Berlioz. Retour à Zurich. — Séjour à Seelisberg. — Achèvement de la *Walkyrie.* — Tristesse et maladie. — *Tristan* s'empare de plus en plus de l'esprit du maître. — Négociations avec Hærtel. — Visite de Liszt. — La *Walkyrie.* — *Siegfried* commencé. — Besoin d'entendre de sa musique. — Le *Charme du Vendredi-Saint.* — Première esquisse de *Parsifal.* — Le *grand œuvre d'art.* — Bonne fortune inespérée. — L'installation si longtemps rêvée. — La composition de *Siegfried*, reprise. — *Siegfried* lui-même ramène Wagner à *Tristan.* — Réponse de Hærtel. — Propositions de l'empereur du Brésil. — L'*Anneau du Nibelung* abandonné.

XIV. — Tristan. — *Wagner à Venise et à Lucerne* . . . . . Page 301

Tristan. — Le sujet. — La forme poétique et musicale. — La pensée de Wagner se reporte vers Paris. — *Tannhœuser* à Bade et la presse française. — Voyage à Paris. — L'amour tragique. — Wagner à Venise. — Composition du second acte de *Tristan*. — Impression nocturne. — Le chant des gondoliers et la mélodie du pâtre de *Tristan*. — Toujours sans argent. — *Rienzi* à Weimar. — Séjour à Lucerne. — Désespoir profond. — Achèvement du troisième acte de *Tristan*. — La conception du *grand œuvre d'art* est achevée. — Il faut en préparer la réalisation scénique.

Bar-le-Duc. — Imprimerie Comte-Jacquet.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20585 8423

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JAN 1 1 2008		
OCT 2 4 2007		
JUL 2 0 2012		

Brigham Young University